

Medien

Cornand von Boortz, Felicitas
Filmlandschaft in Westafrika - Status Quo
der Entwicklung

- Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Sciences

Mittweida - 2010

Cornand von Boortz, Felicitas
Kino in Burkina Faso – Filmproduktion in
einem der ärmsten Länder der Welt

- eingereicht als Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Sciences

vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am: 28. Februar 2010

Erstprüfer	Zweitprüfer
Prof. Peter Gottschalk	Wolfgang Weber

Köln - 2010

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	2
Abkürzungsverzeichnis	3
1 Einleitung	4
1.1 Problematik und Ziel der Bachelorarbeit	4
1.2 Das „afrikanische“ Kino.....	6
1.3 Filmwirtschaftliche Organisationen	8
1.4 Filmemacher.....	12
1.5 Zensur.....	16
1.6 Sprache.....	17
2 Entwicklung der Filmlandschaft.....	20
2.1 Hintergrund: Kolonialherrschaften	20
2.2 Bedeutung des Kinos für Afrika.....	24
2.3 Themenschwerpunkte in Filmproduktionen	27
2.4 Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten.....	29
2.5 Filmkritik	32
2.6 Finanzierungsmöglichkeiten.....	34
2.7 Vertriebsstrukturen	37
2.8 Technik	41
2.9 FESPACO Retrospektive.....	43
3 Fazit	50
Literaturverzeichnis	53
Selbständigkeitserklärung.....	59

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmwirtschaftliche Organisationen	12
Abbildung 2: Sprache im nigerianischen Kinofilm	19
Abbildung 3: Unabhängigkeit der westafrikanischen Länder	24
Abbildung 4: Zuschauerzahlen des FESPACO 1969-2009.....	48
Abbildung 5: Filme beim FESPACO 1969-2009.....	49

Abkürzungsverzeichnis

ACCT	Agence de Coopération Culturelle et Technique
CIDC	Consortium Inter-Africain de Distribution Cinématographique
CIPROFILMS	Centre Inter-africain de Production de Films
CFA-Franc	Communauté Financière d'Afrique; westafrikanische Währung
CNC	Centre National du Cinéma et de l'Image animée
CNPC	Centre National de Production Cinématographique
DIPROCI	Direction de la Production Cinématographique
EHESS	Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
EICAR	Ecole Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation
ESEC	Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques
FEPACI	Fédération Panafricain des Cinéastes
FESPACO	Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
Ff	Französischer Francs, Währung
GFIC	Ghana Film Industry Corporation
IDEHC	Institut des Hautes Etudes Cinématographiques
INAFEC	Institut Africain d'Etudes Cinématographique
ISIS	Institut Supérieur de l'Image et du Son
ISMA	Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel
JCC	Journées Cinématographique de Carthage
MICA	Marché du Film et de la Télévision Africaine de Ouagadougou
UCINA	Union Cinématographique Africaine
UNCB	Union Nationale des Cinéastes du Burkina

1 Einleitung

1.1 Problematik und Ziel der Bachelorarbeit

In dem umfassenden Werk „Afrikanisches Kino“ sagt Mohammed Abid Hondo, einer der bekanntesten Schauspieler und Regisseure Westafrikas, auch bekannt unter dem Namen Med Hondo, in seinem Kapitel „Les bicots nègres vos voisins“ 1973:

„Das Kino, das wir hier »chez nous« auf dem ganzen afrikanischen Kontinent zu sehen bekommen, dieses Kino, das über uns ausgeschüttet wird wie nicht versiegende Wasserfälle – das Kino, das zu 99 Prozent von ausländischen Konzernen produzierte und kontrollierte Filme zeigt – dieses Kino, in dem das Leben der Dritte-Welt-Menschen, der Menschen im allgemeinen niemals behandelt wird – was umgekehrt bedeutet, daß die Produzenten dieser Filme sich für uns ausschließlich als Konsumenten interessieren [...]. Weißt, du, daß das Kino den ausländischen Konzernen jährlich zig Billionen Francs einbringt? Weißt du, daß diese Konzerne den gesamten Verleih und alle Vorführungen, das gesamte Produktionsmaterial hier in Afrika verwalten und kontrollieren. Alles gehört IHNEN! Was ist die Folge? Ein afrikanischer Filmemacher kann noch nicht einmal sicher sein, daß sein Film in seinem Land gezeigt wird. – Dabei sind wir unabhängig, und wir sind geheißen, uns selbst zu regieren! Und doch haben wir einige Filmemacher auf unserem Kontinent, die so fähig sind wie jeder andere auf der Welt.“^{1,2}

Mit dieser Aussage fasst er nicht nur den Inhalt seines Kapitels sehr gut zusammen, sondern er leitet auch perfekt die wesentlichen Punkte meiner Arbeit ein und eröffnet welche Themen relevant sind bei der Besprechung des Themas afrikanisches Kino.

Die folgenden Seiten sollen einen Einblick in die Welt des westafrikanischen Kinos geben. Die Idee zu diesem Thema entstand während einer Reise zum Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) im Februar 2009.

Alle zwei Jahre findet in Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, das größte afrikanische Filmfestival FESPACO statt. Filmemacher, Produzenten, Fernsehsender und Filminteressierte aus aller Welt versammeln sich für eine Woche im Zentrum der Stadt, um

¹ Hondo 1973, in: Afrikanisches Kino 1997, 14

² Alle Zitate, die vor August 2006 geschrieben wurden, folgenden den Regeln der alten Rechtschreibung

über die aktuellen afrikanischen Filme zu diskutieren und sich untereinander auszutauschen.

Eine Retrospektive auf die vergangenen Jahre dieses Festivals schien mir ein guter Indikator zu sein, um festzustellen wie sich das Kino in Westafrika entwickelt hat und auf welchem Stand es sich heute befindet. Was sind das für Filme, die in Westafrika produziert werden? Ist der afrikanische Film anders als beispielsweise der europäische, amerikanische oder asiatische? Mit welchen technischen Mitteln setzen afrikanische Filmemacher ihre Projekte um? Gibt es Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten für Filmschaffende? Welche Themen behandeln sie in ihren Projekten? Besonders in den Vordergrund drängt sich die Frage nach den Finanzierungsmöglichkeiten. Wie können Gelder für die Produktion von Filmen ausgegeben werden, wenn die Menschen Tag für Tag darum kämpfen ihre Familien und Kinder zu ernähren?

Das westafrikanische Land Benin beispielsweise gehört zu den ärmsten Ländern der Welt. Das Pro-Kopf-Einkommen liegt unterhalb von 500 Euro pro Jahr.³ In Burkina Faso sogar nur bei rund 204 Euro.⁴

Es gibt zwar Literatur in Form von Sammelwerken und Zeitschriften, die sich mit diesen Fragestellungen beschäftigt, jedoch gibt es kein Werk, das einen gesamten chronologischen Überblick vermittelt. Daher war es mein besonderes Anliegen, alle Quellen zusammenzutragen und wissenschaftlich zu erarbeiten, wie Filmemacher und Länder eben diesen gegensätzlichen Ansprüchen von international erfolgreichen Filmproduktionen und den Lebensumständen im eigenen Land begegnen.

Leider konnte ich nicht alle mir wichtigen Fragen beantworten, aufgrund der wenigen Literatur die es zu diesem Thema gibt. Hinzu kommt der Rechercheaufwand, welcher den zeitlichen Rahmen einer Bachelorarbeit um ein Vielfaches übertreffen würde. Daher habe ich

³ vgl. Auswärtiges Amt 2009, verfügbar unter: www.auswaertiges-amt.de, Benin Wirtschaftspolitik, (13.2.2010)

⁴ vgl. Auswärtiges Amt 2009, verfügbar unter: www.auswaertiges-amt.de, Burkina Faso, (13.2.2010)

meine ursprüngliche Gliederung nach erster Sichtung der Literatur etwas ändern müssen. Meinen inhaltlichen Fokus habe ich auf die Themen gelegt, die ich in meiner gesammelten Literatur finden konnte.

Bis auf eine paar Zeitungsartikel und Unterlagen zum FESPACO 2009 ist fast der gesamte Literaturbestand in englischer, französischer und deutscher Sprache rund um das westafrikanische Kino entstanden in oder beziehen sich auf die 90er Jahre. Meine Arbeit konzentriert sich nun vorrangig auf die Entwicklung der westafrikanischen Filmlandschaft und dem FESPACO als ihr Ankerpunkt.

1.2 Das „afrikanische“ Kino

Bei seiner Geburt vor etwa 40 Jahren stand das afrikanische Kino gleich zwei Herausforderungen gegenüber.⁵

„Die eine bestand darin, das Bild der Schwarzen wiederherzustellen, das durch jene Bilder verfälscht worden war, die der Kolonisator von ihnen mit dem Ziel gemacht hatte, sie seinen kulturellen Hegemonialansprüchen zugute kommen zu lassen. Die andere Herausforderung bestand in der Sensibilisierung und Bildung der Bevölkerung.“⁶

Über diese beiden Kernaspekte hinaus gibt es noch weitere Sichtweisen und Definitionsmöglichkeiten. Zu Beginn war das Kino stark an die nationale Politik gebunden und Pioniere wie Ousmane Sembène, einer der ersten senegalesischen Filmemacher seiner Zeit, haben die Funktion des Kinos so verstanden, dass sich das neue afrikanische Kino in erster Linie als Gegner des Neokolonialismus und Kolonialismus behauptet. Bis heute ist dieses Verständnis tief im afrikanischen

⁵ vgl. Tapsoba 1993, in: Afrikanisches Kino 1997, 189-194

⁶ Tapsoba 1993, in: Afrikanisches Kino 1997, 189

Kino verwurzelt.⁷ Die Afrikaner mussten sich von den Einflüssen der Kolonialmächte befreien und ihr Kino damit erst einmal neu erfinden.⁸

Die Griots, traditionelle Erzähler die unter dem Palaverbaum alte Geschichten überliefern, spielen in der afrikanischen Kulturgeschichte eine wichtige Rolle. Der afrikanische Film wird als eine moderne Variante der Griots verstanden und ähnelt daher häufig in seiner Struktur dieser Tradition der mündlichen Überlieferung. Griots sind die Botschafter der Tradition und überliefern die Bilder ihrer Vorfahren mit dem Ziel eine kulturelle Anpassung zu verhindern.⁹

Die Griots spielen nicht nur für die Erzählstrukturen des Films eine große Rolle, sondern sind auch nicht selten inhaltlicher Gegenstand. Doch unterscheidet sich der fiktive Griot, wie er in Film und Literatur dargestellt wird von dem realen Vorbild. Er spiegelt die Absicht des Autors wieder in der Art wie er ihn sprechen lässt und wie er den Griot in der Öffentlichkeit eingliedert. Die traditionellen Griots entspringen jedoch einer Zeit, in der Film und Literatur noch keine besondere Rolle spielen. Meistens waren sie die Dorfältesten, die ihr Wissen mündlich weitergaben, als einzige Möglichkeit der Überlieferung von Kultur und Tradition.¹⁰

Die afrikanischen Filmemacher machten die Produktion von Filmen zu ihrem Metier, um ihr eigenes Konzept, des Films, der „7^e Art“¹¹, zum Ausdruck zu bringen. Mit dieser Bezeichnung wurde der Film zum Kunstwerk und somit als wichtiges Kulturgut, nicht nur von den Filmemachern, sondern auch der Bevölkerung und den Regierungen anerkannt.¹²

„Das Problem der afrikanischen Filme ist, daß sie immer auf dem Hintergrund der westlichen Wahrnehmung beurteilt werden, ohne zu bedenken, daß wir weder mit den gleichen Gegebenheiten noch mit den gleichen Werten arbeiten. Ohne Rücksicht auf eine besondere Philosophie und eigene

⁷ vgl. Kobe 1994, in: Touki Bouki 1996, 48-50

⁸ vgl. Woukoache 1993/Mambéty 70er Jahre, in: Touki Bouki 1996, 23-29

⁹ vgl. Kobe 1994, in: Touki Bouki 1996, 48-50

¹⁰ vgl. Barlet 24.12.2004, verfügbar unter: www.africultures.com, Griots, (13.2.2010)

¹¹ Sembène 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 9

¹² vgl. Sembène 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 9-14

Originalität wird jeder Film, der in Afrika von einem Afrikaner realisiert wird, schon im voraus unter der Rubrik „Afrikanischer Film“ gehandelt. Der afrikanische Film kann lediglich unterschiedliche Formen der Sensibilität hervorbringen. Der Humor, die Poesie, das Drama, die Komödie können das Kino zum Blühen bringen [...]“¹³

Eigentlich sind im afrikanischen Kino alle Genres vertreten, trotzdem wird es nie unter diesen neutralen Gesichtspunkten betrachtet, sowohl von den afrikanischen als auch europäischen Filmemachern. Es wird oft verallgemeinernd vom „afrikanischen“ Kino, vom „afrikanischen“ Film gesprochen, als wäre das ein eigenes Genre. Als könnte sich das afrikanische Comedy-Genre nicht mit dem deutschen, französischen, amerikanischen etc. messen und würde nur innerhalb seiner eigenen Kategorie bewertet werden können.

1.3 Filmwirtschaftliche Organisationen

Seit Bestehen des afrikanischen Kinos 1895 haben sich in Westafrika einige wichtige Organisationen gebildet, die zur Entwicklung einer eigenen afrikanischen Filmindustrie beitragen. Obwohl die Organisationen ihren Sitz fast ausschließlich in Burkina Faso haben, erstreckt sich ihr Einfluss auf den gesamten afrikanischen Kontinent.

CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image animée

Das CNC entstand mit dem Gesetz vom 25. Oktober 1946. Es ist eine öffentliche Einrichtung unter der Leitung des französischen Kulturministeriums und hat seinen Hauptsitz in Frankreich. Seine Aufgaben sind die finanzielle Unterstützung von Projekten im Bereich audiovisuelle Medien.¹⁴

¹³ Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14

¹⁴ vgl. CNC 2006, verfügbar unter: www.cnc.fr, le cnc → missions, (13.2.2010)

MICA - Marché du Film et de la Télévision Africaine de Ouagadougou
MICA hat sich, seit seiner Gründung 1983, zu einer der wichtigsten Einrichtungen im afrikanischen Filmmarkt entwickelt. Alle zwei Jahre im Rahmen des FESPACO findet auch dieser Filmmarkt statt. Er ist zentraler Treffpunkt für Verhandlungen zwischen Produzenten, Regisseuren, Schauspielern, Weltvertrieben und kleineren Verleihern über die aktuellen afrikanischen Film- und Fernsehproduktionen. Hier versammeln sich nicht nur afrikanische Filmschaffende aus dem Inland und der Diaspora, sondern Filmschaffende aus aller Welt.¹⁵

CIDC - Consortium Inter-Africain de Distribution Cinématographique
Die CIDC wurde 1979 in Ouagadougou gegründet. Sie ist eine rein afrikanische Filmverleihgesellschaft. Vor dieser Gründung waren sowohl Verleiher als auch Abspielstätten bedingt durch die Kolonisation in europäischer Hand. Durch das Engagement der CIDC verbesserte sich diese Situation des afrikanischen Films sehr.¹⁶

DIPROCI - Direction de la Production Cinématographique
Die DIPROCI, gegründet 1977 in Ouagadougou, stattet die Filmemacher mit den notwendigen technischen Materialien aus und hat sich nach und nach zu einer unumgänglichen Einrichtung in der „sous-région“ entwickelt. Die meisten der Regisseure und Produzenten machen von dieser Institution Gebrauch, indem sie wahlweise Techniker bzw. qualifiziertes Personal erbeten oder um die notwendige professionelle Technik zur Realisation ihrer Werke zu bekommen. Auch ausländische Produktionen machen keinen Halt vor der DIPROCI.¹⁷

¹⁵ vgl. Ouedraogo Garane 1995, in: Le Film Africain, Nr. 21/August 1995, 18-20

¹⁶ vgl. Africultures, verfügbar unter: www.africultures.com, CIDC, (13.2.2010)

¹⁷ vgl. Ouedraogo Garane 1995, in: Le Film Africain, Nr. 21/August 1995, 18-20

FEPACI - Fédération Panafricain des Cinéastes

„Aus einem kleinen Club kinobegeisterter Intellektueller ist der Verband der afrikanischen Filmschaffenden FEPACI gewachsen.“¹⁸

Die FEPACI kümmert sich darum, die Hauptakteure des afrikanischen Filmgeschäfts zusammenzubringen.¹⁹ Sie macht sich für die Interessen der afrikanischen Filmemacher stark und setzt sich für die notwendige Entwicklung einer westafrikanischen Filmwirtschaft ein. Die FEPACI sieht als Notwendigkeit für diese Entwicklung, dass der afrikanische Kontinent eigene Bilder von sich produzieren muss, um die kulturelle Identität des Landes zu erhalten.²⁰

Gaston Kaboré sagte in seinem Essay „l'image de soi, un besoin vital“ 1995, dass, wenn ein einzelner Mensch nicht in der Lage ist ein eigenes Bild von sich nach außen zu erzeugen, er auch keine eigenen Sehnsüchte, Wünsche und Träume hat. Das Gleiche, so Kaboré, gilt auch für eine ganze Gesellschaft, die immer wieder mit fremden Bildern, Träumen und Idealen konfrontiert wird. Die Gesellschaft hat keine Chance ihre eigenen Bedürfnisse zu identifizieren und zu befriedigen. Deswegen gehört zur Entwicklung Afrikas auch die Entwicklung einer eigenen Bilderlandschaft. Aus diesem Anlass gründeten 1970 die afrikanischen Filmemacher die Fédération Panafricain des Cinéastes.²¹

Die NGO „Organisation de l'Unité Africaine“ vertreten durch die UNESCO fand heraus, dass die FEPACI seit mittlerweile 25 Jahren erfolgreiche Arbeit betreibt. Besondere Erfolge waren die „Charte d'Alger du Cinéaste africain“ (Januar 1975) und die „Résolutions du colloque de Niamey“ (März 1982), sowie die Regularien der Panafrikanischen Festivals und deren Unterstützung.²²

Die Ziele dieser Vereinigung sind zum einen, als eine starke Interessenvertretung afrikanischer Filmemacher einzustehen und zum an-

¹⁸ Piening 1995, in: Touki Bouki 1996, 59

¹⁹ vgl. Ouedraogo Garane 1995, in: Le Film Africain, Nr. 21/August 1995, 18-20

²⁰ vgl. Kaboré 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 247-252

²¹ vgl. Kaboré 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 21-23

²² vgl. Cheriaa 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 253-268

deren eine Filmindustrie zu entwickeln, die eine zentrale Rolle im Bereich der Kommunikation und Bildung spielt.²³

FEAPCI konnte im frankophonen Afrika einiges erreichen, wie zum Beispiel der Aufbau nationaler Filmzentren in verschiedenen Ländern, die Aufstellung eines interafrikanischen Filmdistributionszentrums (CIDC), der Gründung einer Produktionseinrichtung (CIPROFILMS) und der Organisation des Festivals in Ouagadougou als Wege das afrikanische Kino publik zu machen.²⁴

Zwischen 1968 und 1978 initiierte FEAPCI vorrangig das internationale Filmfestival FESPACO, diverse Afrikanische Filmwochen, die Entwicklung der Union Nationale des Cinéastes du Burkina (UNCB) und somit die Teilnahme des Staates an der Entwicklung der Filmpolitik und Filmindustrie und eine Teilnahme des FEAPCI an dem Third World Cinema Meeting in Montréal (Juni 1974). Von diesem übergreifenden Engagement sind die Festivals in Ouagadougou und Karthago übrig geblieben. Die wichtigste Eigenschaft dieser beiden Festivals ist ein Forum für die Entstehung neuer internationaler Beziehungen.²⁵

Die folgende Abbildung zeigt in welcher Beziehung die wichtigsten Organisationen der afrikanischen Filmwirtschaft zueinander stehen.

²³ vgl. Kaboré 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 21-23

²⁴ vgl. Diawara 1992, 35-50

²⁵ vgl. Cheriaa 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 253-268

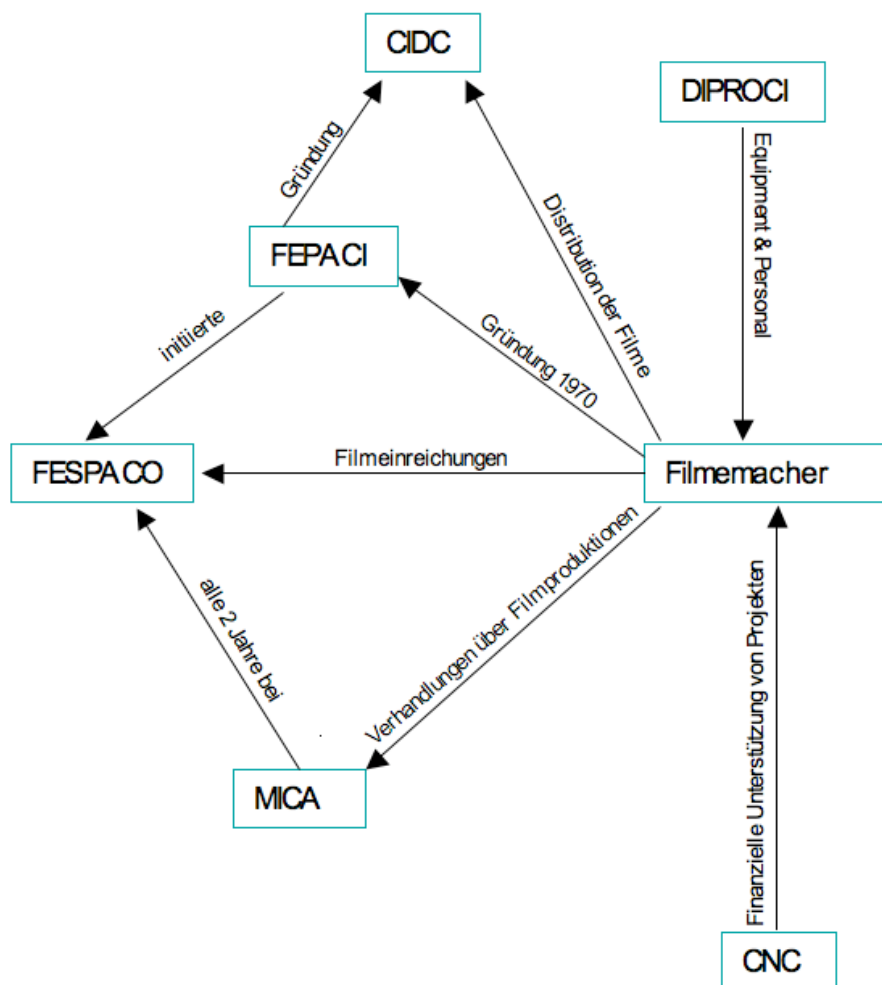


Abbildung 1: Filmwirtschaftliche Organisationen

1.4 Filmemacher

„Ein Filmemacher, das ist ein persönlicher Blick, der uns die Sache zeigt, die er als einziger sieht. Egal, wo er herkommt, er zeigt uns immer nur einen Teil der Wahrheit, einen Widerschein seiner Wirklichkeit.[...]“²⁶

Diese allgemeine Definition stammt von Félix Samba N'Diaye, einem der bekanntesten senegalesischen Filmemacher seit den 70er Jahren.

²⁶ Samba N'Diaye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 8/38

Für ihn unterscheidet sich ein afrikanischer Filmmacher nicht von Filmmachern aus anderen Ländern.

Einer seiner Kollegen, Cheick Oumar Sissoko, sagte 1996 in einem Interview auf die Frage was die Aufgaben eines afrikanischen Filmmachers seien:

„[...] [Er soll] durch seine Bilder das Bedürfnis nach Freiheit und Demokratie stärken. Er soll dazu beitragen, das Leben zu ändern, soll Männern, Frauen und Kindern erlauben, wirklich frei zu werden. Neben der Arbeit an den Filmen, dieser notwendigen und nützlichen Bilder, bringt er sich direkt, physisch, intellektuell und politisch in all die Bewegung zur Errichtung der Demokratie und der Befriedigung der wirklichen Bedürfnisse unserer Länder ein, ohne daraus Profit zu ziehen – er bleibt also Filmmacher.“²⁷

Diese Betrachtung ist wesentlich differenzierter, da Sissoko seine Definition an die Aufgaben des Filmmachers knüpft.

Afrikanische Filmmacher sind sich der Auswirkung ihrer Filme und ihrer damit verbundenen Verantwortung auf die sozialen Strukturen des Landes bewusst und hoffen durch die Bilder, die sie erzeugen, einen Teil zur Entwicklung der afrikanischen Persönlichkeit beizutragen.²⁸

Es gibt eine große Anzahl bekannter und international anerkannter Filmmacher, die herausragende Werke geschaffen oder bei ihrer Realisation beratend und unterstützend mitgewirkt haben. Die bekanntesten Filmmacher der afrikanischen Filmgeschichte stammen hauptsächlich aus der Region südlich und westlich der Sahara. Folgend möchte ich einen kurzen Überblick über die wichtigsten Filmmacher und ihrer einflussreichsten Werke geben.

Der senegalesische Filmmacher Ousmane Sembène gehörte zu den ersten berühmten Filmmachern Westafrikas. Er wurde 1923 in Senegal geboren und lebte nach seinem Studium an der Filmschule in Moskau, als Autodidakt, Schriftsteller und Filmproduzent. Seinen ersten Kurzspielfilm „Borom Sarret“ realisierte er 1962 und vier Jahre später folgte der erste Langspielfilm „La noire“. Danach folgten eine

²⁷ Sissoko/Piening 1993, in: Touki Bouki 1996, 19

²⁸ vgl. Kaboré 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 21-23

Reihe international bekannter Filme wie „Xala“ (1975), dessen Vorlage sein eigener gleichnamiger Roman von 1971 war, „Ceddo“ (1977) und „Guelwaar“ (1992). 2007 starb Ousmane Sembène.²⁹

Paulin Soumanou Vieyra war ebenfalls ein Pionier dieser Zeit. Während des Wirkungszeitraums der Laval Verordnung schloss Paulin S. Vieyra 1955 mit Erfolg als erster Afrikaner sein Studium am Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDEHC), heute FEMIS, in Paris ab.³⁰ Geboren wurde er 1925 in Benin und arbeitete in Frankreich und Senegal als Schriftsteller und Filmemacher. Sein bedeutendster Film ist „Afrique sur Seine“ von 1955. Im November 1987 starb Vieyra.³¹

Den beiden Vätern des afrikanischen Kinos, wie Sembène und Vieyra häufig genannt werden, schloss sich 20 Jahre später eine neue Generation ambitionierter Filmemacher an.

Die erste afrikanische Filmemacherin ist Safi Faye. Geboren wurde sie 1943 in Senegal. Ihr Debüt in der afrikanischen Filmlandschaft hatte sie 1971 als Schauspielerin in dem Film „Petit à petit“ von Jean Rouch, französischer Ethnologe und Regisseur. Wie bereits ihr Kollege Vieyra absolvierte sie ein Studium in Paris. Zunächst belegte sie Ethnographie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) und danach ging sie an die École Louis Lumière und studierte Filmwissenschaft. 1972 realisierte sie ihren ersten eigenen Film.³²

Der Filmemacher Gaston Kaboré wurde 1951 in Burkina Faso geboren. Er studierte Geschichte an der Sorbonne und wechselte danach an die Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques (ESEC). „Xala“ von Ousmane Sembène brachte ihn zum Film. Mit diesem Werk wurde für ihn klar, dass Film das geeignete Medium ist, um die afrikanische Kultur zu entdecken und einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sein erster Film war 1982 „Wênd Kûuni“. 1997 gewann er mit seinem Spielfilm „Buud Yam“ den Etalon d'Or beim FESPACO in

²⁹ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Ousmane Sembène, (12.2.2010)

³⁰ vgl. Diawara 1992, 21-34

³¹ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Paulin S. Vieyra, (12.2.2010)

³² vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Safi Faye, (14.2.2010)

Ouagadougou. Neben seinen Aktivitäten als Filmemacher war Gaston Kaboré von 1977-1988 Direktor des CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image animée) in Burkina Faso und von 1985-1997 Generalsekretär der FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes). 2003 gründete er das Institut de Formation en Audiovisuel Imagine in Ouagadougou.³³

Der burkinabeische Filmemacher Maurice Kaboré war einer der ersten, der das mobile Kino für Afrika entdeckt hat. Nur mit der nötigsten Filmprojektionstechnik reiste er von Dorf zu Dorf und brachte den Film so zu den Menschen außerhalb der Stadt. Ab 1976 arbeitete er mit Filmemachern wie Gaston Kaboré zusammen. Er besuchte für drei Jahre die INAFEC und ging anschließend nach Paris. Maurice Kaboré hat kaum eigene Filme produziert.³⁴

Manthia Diawara kommt aus Mali. Er ist Direktor des Institut afro-américain der Universität von New York und produzierte 1993 den Film „Sembene Ousmane: The making of African Cinema“. Außerdem schrieb er 1992 das Buch „African Cinema – politics and culture“ und bringt im März 2010 ein Buch mit dem Titel „Neues afrikanisches Kino“ raus.³⁵

Die oben beschriebenen Filmemacher kamen aus den unterschiedlichsten Gründen zum Film. Jeder hat einen anderen sozialen Hintergrund und eine andere Ausbildung. Gemeinsam haben sie großen Erfolg bei der Realisation ihrer filmischen Pläne. Diese Zusammenfassung und Gegenüberstellung zeigt, in welchem Verhältnis die Filmemacher zueinander stehen. Jeder der genannten Filmemacher zeigt über die Filmproduktion hinaus ein großes Engagement für eine weitere Entwicklung der afrikanischen Filmwirtschaft. Sie setzen sich ein für die Zukunft des afrikanischen Films.

³³ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Gaston Kaboré, (12.2.2010)

³⁴ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Maurice Kaboré, (12.2.2010)

³⁵ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, Manthia Diawara, (12.2.2010)

1.5 Zensur

Bei meiner Literatur stellte ich fest, dass so gut wie alles, das mit dem westafrikanischen Kino in Verbindung steht, seinen Ursprung in den ehemaligen Kolonialherrschaften hat. Sogar die neuen Regierungen, die unter den Kolonialherren gelernt haben, führen dieses System auf eine etwas andere aber nicht weniger restriktive und zensurierende Weise durch.³⁶ Jean-Marie Teno, Filmemacher aus Kamerun, schrieb dazu 1993:

„Diese wirtschaftlichen Ausbeutungssysteme haben sich immer auf drei Dinge gestützt: auf gewaltsame Repression, Desinformation durch öffentliche bzw. staatliche Medien und erbarmungslose Zensur. Das Ziel war immer das gleiche: die afrikanischen Massen mit allen Mitteln von der alltäglichen Verwaltung der Reichtümer ihrer Länder fernzuhalten. Dazu gehört auch ein unangemessenes und selektives Bildungssystem, das die meisten Afrikaner ohne Ausbildung auf der Strecke läßt und sie mit Bildern von anderswo und gefärbten Träumen versorgt.“³⁷

Im Gegensatz zu Fernsehproduktionen sind Kinofilme in Westafrika weniger von Zensuren betroffen, was zum größten Teil daran liegt, dass sie nicht im Land vertrieben werden können. Die meisten Filmemacher sind sozial benachteiligt und vom System unabhängig. Sie stehen sehr energisch für die Interessen ihrer Mitbürger ein, indem sie sich gegen das von ihnen als kritikwürdig angesehene politische System auflehnen.

Die staatliche Zensur konzentriert sich hauptsächlich auf Politik, Sex und Religion. Auch Aspekte die sich kritisch gegenüber dem regierenden Regime äußern und auf neokoloniale Strukturen aufmerksam machen, werden zensiert. Zum Beispiel Ousmane Sembènes „Xala“ und „Ceddo“. Beide Filme wurden offiziell zensiert mit der Erklärung, dies sei aus linguistischen Gründen notwendig.

Vergleicht man die Intensität mit der die Zensur ausgeübt wird, stellt man fest, dass im arabischen/nordafrikanischen Raum wesentlich rigider zensiert wird als in den Regionen westlich und südlich der

³⁶ vgl. Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14-17

³⁷ Teno 1993, in: Touki Bouki 1996, 8

Sahara. Das könnte ein Grund für die in Westafrika florierende Film-landschaft sein, im Vergleich zu den übrigen afrikanischen Ländern.

Auch mit dem Thema Sex gehen die subsaharischen Länder weniger schamhaft um als die Maghrebstaaten. Religion ist ein sehr stark betroffener Bereich bei der Filmzensur. Hier ist auch besonders der nordafrikanische Raum betroffen. Die meisten Filmemacher versuchen der Zensur aus dem Weg zu gehen. Sie verzichten nicht auf kritische Worte, sondern setzen bewusst Humor ein, um auf subtile Weise ihre Kritik zu üben.³⁸

1962 gelang Ousmane Sembène etwas Außergewöhnliches. Sein erster Spielfilm „Borom Sarret“ wurde nicht staatlich zensiert. Warum dieser durchaus kritische Film, der sich inhaltlich mit der Geschichte eines Taxifahrers in Dakar beschäftigt und zeigt, dass die Unabhängigkeit nicht die Lösung aller afrikanischen Problem war, nicht von der Zensur betroffen war, ist ungewiss. Vielleicht lag es daran, dass er mit der senegalesischen Regierung kooperierte, indem er mit ihren Technikern zusammenarbeitete. Er „[...] war einer der wenigen Filmemacher, dem es gelang, eine regelrechte Mannschaft um sein Werk herum zusammenzustellen, selbst wenn er nie den Wunsch oder das Bedürfnis verspürte, sich zum Theoretiker seiner Kunst zu machen.“³⁹

1.6 Sprache

Eine zentrale Fragestellung für afrikanische Filmemacher besteht darin, in welcher Sprache sie ihre Filme produzieren sollen, um möglichst viele Menschen erreichen zu können. Die Wahl der Sprache ist nicht nur relevant für die Reichweite, sondern auch eng verknüpft mit der Botschaft eines Films.

³⁸ vgl. Boughedir 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 34-46

³⁹ Samba N'Diaye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 36

Während der Kolonialzeit nutzten die europäischen Filmemacher ihre eigene Sprache, um diese in Afrika zu etablieren. Sie ließen die ursprünglich afrikanischen Sprachen in ihren Filmen als minderwertig erscheinen. Nach der Kolonialherrschaft behielten afrikanische Filmemacher es zunächst bei, in der Sprache der Kolonialherren zu filmen. Die Filme sollten dem Publikum mit vertrauten Bildern und vertrauter sprachlicher Gestaltung gezeigt werden, um zu garantieren, dass viele Menschen die Filme verstehen. Schnell stellte sich heraus, dass diese Filme völlig unrentabel waren. Die Menschen wollten ein Kino, mit dem sie sich identifizieren konnten und dafür war es wichtig, sie auch in einer ihnen vertrauten und mit ihrer Kultur tief verwurzelten Sprache anzusprechen. Diese Filme waren erfolgreich, denn sogar Blinde gingen ins Kino, weil es ein besonderes Ereignis war, endlich die eigene Sprache im Kino zu erleben.

Für den nordafrikanischen Raum war es leicht, viele Menschen in ihrer Sprache zu erreichen. Bei den Ländern südlich und westlich der Sahara war es schwieriger, da dort verschiedene Sprachen und Dialekte existieren. Diesem Problem ist man begegnet in dem man Regionen mit gemeinsamen Amtssprachen zusammenfasste, um sie besser verbreiten zu können.⁴⁰

Die Funktion des Kinos lag zum einen auf edukativen Aspekten, zum anderen darauf sein Publikum mit afrikanischen Geschichten zu unterhalten. Es fand eine deutliche Entwicklung vom Bildungs- zum Publikumsfilm statt, wofür nicht zuletzt die Sprache verantwortlich war.

Das Schaubild zeigt die Sprachverteilung zwischen 1970 und 1980 im Hinblick auf Erfolg und Misserfolg eines Kinofilms in Nigeria.⁴¹

⁴⁰ vgl. Shehu 1995, in: *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema* 1995, 97-104

⁴¹ vgl. Adesanya 1995, in: *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema* 1995, 137-144

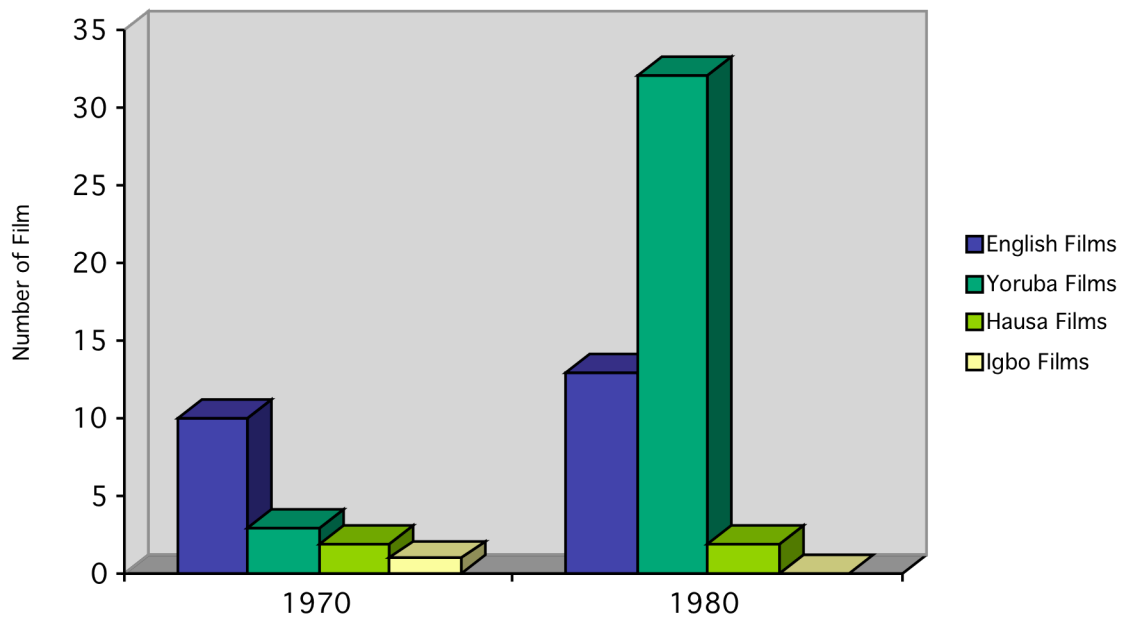
CHART BY: A-PRODUCTION NIG. LTD.⁴²

Abbildung 2: Sprache im nigerianischen Kinofilm

Es zeigt sehr deutlich, welche Rolle die ursprünglich afrikanischen Sprachen für das Publikum spielen; besonders die in Nigeria weit verbreitete Yoruba Sprache.

⁴² vgl. Adesanya 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 142

2 Entwicklung der Filmlandschaft

2.1 Hintergrund: Kolonialherrschaften

P. Vincent Magombe schrieb den folgenden Text für das Buch „Geschichte des Internationalen Films“. Er wurde in Uganda geboren und lebt heute als Autor und Journalist in England.

„Das Kino als Unterhaltungsmedium existiert in Afrika etwa seit 1910. Die ersten vorgeführten Filme waren [1895] Dokumentarfilme aus Europa und Amerika. [...] Diese kolonialen Strukturen der Produktion und des Vertriebs sind kritisiert worden, weil sie westliche Lebensart brutal aufzwangen und einheimische afrikanische Kultur und Tradition systematisch zerstörten. [...] Manthia Diawara (1992) stellt fest, daß die Kolonialfilmeinheiten alles Afrikanische als abergläubisch und rückständig betrachteten und Europa auf Kosten Afrikas aufwerteten, als müssten sie die traditionelle Kultur gering-schätzen, um europäische Effizienz zu demonstrieren.“⁴³

Dieses Zitat gibt keine persönliche Meinung eines Filmemachers wieder, sondern greift nur einige Fakten in der Entwicklung der afrikanischen Filmlandschaft auf. Hieran sieht man, dass der europäische Einfluss auf die Entwicklung der afrikanischen Filmlandschaft erheblich ist.

Der erste Film aus der Zeit noch kurz vor der Unabhängigkeit war 1955 „Afrique sur Seine“. Seither gehören afrikanische Filme fest zum Repertoire der Weltfilmproduktionen. Der Film „Afrique sur Seine“ von Paulin Soumanou Vieyra wurde in Frankreich produziert, da Afrikaner nicht auf ihrem eigenen Kontinent filmen durften. Während europäische Filmemacher durch ihre Filmproduktionen ein Bild von Afrika kreierten, das dem europäischen Geschmack entsprach und als Rechtfertigung für die politische Dominanz und Unterdrückung der afrikanischen Gesellschaft diente.

Dieser ausländische Einfluss auf die Filmdistribution ist bis heute ein großes Problem für den Vertrieb afrikanischer Filme. Neben dem Drehverbot war es außerdem unmöglich, dass sich die Filmindustrie entwickelt, da alle Einnahmen an die Kolonialmächte gingen.

⁴³ Magombe 1996, in: Geschichte des Internationalen Films 1996, 629

Nach dem zweiten Weltkrieg gab es einen Umbruch in der internationalen Filmindustrie und Hollywood Filme eroberten die Kinos der Welt. Es wurden Filme gezeigt, die bereits erfolgreich ausgewertet wurden und nun im letzten Schritt nach Afrika zur Endauswertung geschickt werden. Die Problematik daran war das Bild, das von Afrika und den Afrikanern in ausländischen Produktionen gezeigt wird, sie überwiegend als primitiv und minderwertig darstellt.

65 Jahre bevor der erste afrikanische Film produziert wurde, war Afrika auch ein großer Markt für europäische Produktionen. Abspielstätten wurden von den Afrikanern errichtet und dann zahlten sie Eintrittsgelder, um sich europäische Produktionen in den von ihnen gebauten Kinosälen anzuschauen.

Filme afrikanischer Regisseure die zur Kolonialzeit in den französischen Kolonien entstanden, sind von besonderer Qualität und es wurden dort vielmehr Filme produziert als in den englischen, belgischen oder portugiesischen Kolonien. 80 Prozent aller schwarzafrikanischen Filme sind von frankophonen Afrikanern produziert worden. Nicht nur die Anzahl der produzierten Filme ist höher als in anglophonen und lusophonen Ländern, auch die Filmemacher der frankophonen Länder sind in großer Zahl international durch ihre Festivalauftritte bekannt, wohingegen aus den anglophonen Ländern nur zwei Regisseure einen internationalen Bekanntheitsgrad erlangt haben. Der Grund dafür liegt in der Kolonialzeit begründet, da die französischen Kolonien immer ein größeres Augenmerk auf die Förderung von Filmproduktionen gelegt haben als andere Kolonialmächte.

Die Franzosen hatten kein Interesse an Filmproduktionen, die den Grund der Kolonisation als Gegenstand behandeln, um eine Rechtfertigung für ihre Besetzung der afrikanischen Staaten zu erhalten. Wohl aber wollten sie die Inhalte aller Filme, die in Afrika gedreht wurden, kontrollieren und die Anzahl der afrikanischen Schauspieler in den Filmen auf ein Minimum reduzieren. Daher führten sie 1934 „Le Décret Laval“ ein, benannt nach dem französischen Kolonialminister Pierre Laval. Diese Verordnung gab Laval das Recht, vor Drehbeginn das Skript durchzusehen und die Mitarbeiter im Hinblick auf fachliche Qualifikation und Hautfarbe zu beurteilen, die in der Produk-

tion beschäftigt wurden. Erst danach wurden Drehgenehmigungen erteilt. In der Verordnung wird klar festgehalten, dass

„[...] any person who desires to make cinematographic images or sound recordings must address a written request to the Lieutenant Governor of the colony where the applicant intends to operate. To this request, which must include all the information about the civil right and the professional references of the applicant, he will add the script of the film or, if he is making slides, the text of the musical accompaniment“ (Vieyra, pp. 107-10)⁴⁴

Diese Verordnung verhinderte somit eine selbstbestimmte Entwicklung der Kinematographie Westafrikas. Man wollte verhindern, dass durch systemkritische Filme die Menschen aufgerüttelt werden und sich Nährboden für eine Revolution bildet.

Jude Akudinobi, Dozent der Film- und Literaturwissenschaften in Kalifornien, äußerte sich in seinem Text über „Tradition versus Moderne“ über die Einflüsse des Kolonialismus, als er sagt:

„Wenn die *modernisierten* Afrikaner eher als »Bösewichte« auftreten, ist das vermutlich ein Zeichen ihrer Stellung in der *neuen* Ordnung – die normalerweise durch Autorität und Privileg gekennzeichnet ist. Es zeigt aber auch ihre Beschränkungen – die darin bestehen, daß sie nicht fähig waren, die Komplexitäten des zeitgenössischen afrikanischen Lebens adäquat zu verarbeiten, und daß sie, indem sie ihre neugefundene Macht ausüben, jenes Beziehungsgeflecht verdoppeln, das bislang die Afrikaner benachteiligt hat.“⁴⁵

Dies lässt vermuten es habe sich für die meisten Afrikaner nach der Unabhängigkeit nichts verändert. Samba Gadjigo, Professor am Mount Holyoke College in den USA, scheint das anders zu empfinden. In seinem Essay „Le cinéma africain dans le monde: étape ou état d'enfance?“ beschreibt er, dass mit der Unabhängigkeit auf dem afrikanischen Kontinent auch eine erste Welle der Euphorie 1969 entstand aus der sich zwei Festivals entwickelten. Das FESPACO in Burkina Faso und das JCC in Tunesien.

⁴⁴ vgl. Diawara 1992, 21-34

⁴⁵ Akudinobi 1995, in: Afrikanisches Kino 1997, 187

Obwohl einige afrikanische Filme mittlerweile die europäischen Kinos erobert haben, bleibt die Filmindustrie immer noch stark unterentwickelt. Es gelingt nicht die Filme auf die einheimischen Leinwände zu bekommen und die Finanzierung der Projekte zu sichern. Das könnte sich ändern wenn die Regierungen der einzelnen Staaten bereit wären die Filmindustrie zu unterstützen. Problematisch ist jedoch, dass die afrikanischen Regierungen den Filmemachern ihres eigenen Landes sehr kritisch gegenüberstehen, da diese nicht selten politische und gesellschaftskritische Themen zum Gegenstand ihrer Filme machen. Die Regierungen gehen sogar so weit, dass sie eher ausländische Produktionen unterstützen, da diese ihnen politisch weniger gefährlich werden können. Dadurch sind afrikanische Filmemacher gezwungen, sich für ihre Produktionen und den Vertrieb ihrer Filme an nicht afrikanische Länder zu wenden. Die Gefahr die dies mit sich bringt, ist das afrikanische Filmemacher mehr und mehr ihre Authentizität verlieren, da sie den Ansprüchen außerhalb ihres Landes nachgehen müssen, um ihre Filme erfolgreich vertreiben zu können.

Einige Filme wurden erfolgreich produziert dank des North/South Partnership, eine Form der Zusammenarbeit aus den 90er Jahren zwischen Filmemachern aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern. Es ermöglicht den Filmemachern Freiheit in ihrer Kreativität, ist aber für eine langfristige Lösung noch zu wenig.⁴⁶

⁴⁶ vgl. Kaboré 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 247-252

Unabhängigkeit der westafrikanischen Länder		
Land	Jahr	ehem. Kolonialmacht
Liberia	1847	-
Ghana	1957	England
Guinea	1958	Frankreich
Guinea-Bissau	1974	Portugal
Kap Verde	1975	Portugal
Benin	1960	Frankreich
Burkina Faso	1960	Frankreich
Elfenbeinküste	1960	Frankreich
Mali	1960	Frankreich
Mauretanien	1960	Frankreich
Niger	1960	Frankreich
Nigeria	1960	England
Senegal	1960	Frankreich
Togo	1960	Frankreich
Kamerun	1960 / 1961	Frankreich / England
Sierra Leone	1961	England
Gambia	1965	England

Abbildung 3: Unabhängigkeit der westafrikanischen Länder

2.2 Bedeutung des Kinos für Afrika

In einem Interview zu seinem Film „Guimba“ 1993 erzählt Cheick Oumar Sissoko, Filmemacher aus Mali:

„Die Bedeutung des Kinos liegt darin, daß es Probleme durch Bilder verständlich macht und unsere nationalen Sprachen nutzt. Afrika ist ein Kontinent, in dem beinahe 95% der Bevölkerung die neuen Weltkommunikationstechnologien nicht versteht, keine Zeitungen und keine Bücher lesen kann. Und sie verstehen auch nicht den Diskurs der Regierenden, weil der größtenteils in französisch, englisch oder portugiesisch stattfindet. Wegen des Bilds und des Tons, auf den ich sehr viel Wert lege, ist das Kino ein hervor-

ragendes Informationsmittel, ein Mittel der Bewusstseinsentwicklung, mit dem die Menschen ihre Rechte kennenlernen.“⁴⁷

Der Filmemacher äußert in diesem Interview unmissverständlich, welche Funktion und welchen Stellenwert das Kino seiner Meinung nach für Afrika hat.

In den 20er, 30er und 40er Jahren war der afrikanische Kinogänger, meist nur Leute aus der Stadt, stark beeinflusst vom ausländischen Kino, äußerte Ousmane Sembène 1995. Einige von ihnen benannten sich sogar nach berühmten amerikanischen und europäischen Schauspielern. Kinobegeisterte dieser Zeit trafen sich tagsüber zu ihren anti-kolonial Treffen in Kinosälen und schlichen sich nachts dort rein, um die Filme zu schauen.

Ousmane Sembène bekam von seinem Vater immer ein paar Münzen, um sich die Kinovorstellungen anzuschauen. Für seinen Vater jedoch war es das Geschäft des weißen Mannes, er hat sich selber nie eine Vorführung angesehen.⁴⁸

Über diesen offensichtlichen Widerspruch waren die Filmemacher sich allerdings bewusst, wie die Äußerung von Med Hondo zeigt: „Sehr gutes Zeug, wir sehen es hier »chez nous« und genießen es schrecklich gerne. [...] Wir müssen zugeben, dass wir manchmal etwas blöd sind.“⁴⁹

Vor der Unabhängigkeit war das Filmen ein exklusives Privileg der Europäer in Afrika. Die afrikanische Kinematographie entstand in den 60er Jahren mit der Notwendigkeit, eine afrikanische Identität zu schaffen und zu verbreiten.⁵⁰

Das afrikanische Kino ist eine soziale Gewalt, ein Medium das sich an das Volk richtet und benutzt wurde, um den Geist zu dekolonialisieren und die Auseinandersetzung mit afrikanischen Themen anzuregen, sagte 1995 N. Frank Ukadike.

⁴⁷ Sissoko/Piening 1993, in: Touki Bouki 1996, 18

⁴⁸ vgl. Sembène 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 9-14

⁴⁹ Hondo 1973, in: Afrikanisches Kino 1997, 13

⁵⁰ vgl. Bakupa-Kanyinda 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 24-33

Die Pioniere des westafrikanischen Films in den 60er und 70er Jahren, wie Ousmane Sembène, Paulin Samounou Vieyra und Safi Faye, verstanden den Film als Ausdrucksmittel für kulturelle und politische Meinungsbildung. Diese Filmemacher zeigten dadurch das wahre Gesicht Afrikas.

Mit seiner Intention, die kulturelle Identität zu entdecken, haben die afrikanischen Filmemacher die alten Kolonialfilme studiert, um ein neues Bild von Afrika zu zeichnen und somit auch ein neues afrikanisches Kino zu definieren. Dafür war auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Filmen notwendig, um für die Zukunft die Botschaft zu vermitteln, dass es für die Entwicklung des afrikanischen Kontinents wichtig ist Konflikte zu lösen.

Neue Erzählstrukturen wurden entwickelt und man begegnete dem Kolonialismus und Neokolonialismus mit scharfer Kritik. Zu dem Bedürfnis eines Neuanfangs wird das afrikanische Kino immer noch von der internationalen kinematographischen Kultur beeinflusst und inspiriert. Durch eine Kombination, aus dem Wunsch nach einem eigenen Kino und den internationalen Einflüssen, entsteht die neue afrikanische Filmsprache.

Eine große Hürde bleibt jedoch die unausgereifte Vertriebsstruktur im eigenen Land; nur eine wirtschaftliche Unabhängigkeit der Filmindustrie vom Staat kann dieses Problem lösen.⁵¹

Wenn man die Entwicklungsgeschichte betrachtet, ist festzustellen, dass die afrikanische Kinematographie erst am Anfang steht. Aus diesem Grund ist das hundertjährige Bestehen 1995 besonders interessant. Dieses Jubiläum war für alle Filmschaffenden ein willkommener Anlass über die Stärken und Schwächen ihres Kinos, die eigenen Träume und Zukunftsvorstellungen mit kritischem Blick zu reflektieren und zu diskutieren.⁵²

⁵¹ vgl. Ukadike 1995, in: *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995*, 47-68

⁵² vgl. Bakupa-Kanyinda 1995, in: *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995*, 24-33

„Nowadays, indeed, images are of strategic importance and a lot is at stake which nobody can ignore as there are obvious political, ideological, economic, cultural and even civilisational implications.“⁵³

Afrika muss für sich selber eintreten und sein eigenes Bild verbreiten, so Gaston Kaboré, Filmemacher aus Burkina Faso, damit Afrikaner nicht nur annehmen was man ihnen vorsetzt. Sie müssen eine eigene filmische Entwicklung durchmachen, um ihrer eigenen Kultur und den gesellschaftlichen Werten gerecht zu werden.⁵⁴

Dadurch wird sichtbar, dass das afrikanische Kino eine große Verantwortung trägt und die Entwicklung der Kinematographie auch gleichzeitig die gesellschaftliche Entwicklung transparenter macht.

Ob in der Jury oder mit der Vorführung eines eigenen Films, mittlerweile gibt es weltweit kaum noch ein internationales Filmfestival ohne die Teilnahme eines afrikanischen Filmemachers. Rund um das afrikanische Kino werden weltweit zahlreiche Seminare, Festivals und Workshops veranstaltet.

2.3 Themenschwerpunkte in Filmproduktionen

Idrissa Ouédraogo schreibt in seinem Text „Wir und das Kino...“1996:

„Während eines Abschnittes innerhalb meiner Filmkarriere habe ich das Land, die Dörfer, die Beziehungen unter den Menschen gefilmt. In meinen nächsten Werken möchte ich mehr Wert auf den Inhalt der Geschichte und die schauspielerischen Fähigkeiten legen als auf die Schönheit der Landschaftsaufnahmen und Ton, Bild und Inszenierung differenziert ausarbeiten. Die Geschichte soll vielseitiger sein und ein größeres Publikum ansprechen. Sowie die Leute eine Hütte im Film sehen, denken sie an TRADITION. Afrika ist mit Klischees behaftet, mit sogenannten Traditionen, mit beschaulichen Filmen, mit einfachen Geschichten.“⁵⁵

⁵³ Kaboré 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 17

⁵⁴ vgl. Kaboré 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 15-18

⁵⁵ Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14-15

Diese Meinung zeigt, dass sich der afrikanische Filmemacher, hier am Beispiel von Idrissa Ouédraogo aus Burkina Faso, nicht auf ein bestimmtes Thema festlegt, mit dem sich der afrikanische Film auseinandersetzt. Wie in allen anderen Ländern, Kontinenten, Staatengemeinschaften, in jeder Gesellschaft und in jeder Kultur gibt es unterschiedliche Themen, die relevant sind für die kinematographische Aufarbeitung. Das inhaltliche Filmgeschehen in Afrika ist genauso heterogen wie in allen anderen Ländern.

„Die einigen hundert Filme, die in den dreißig Jahren der afrikanischen Filmgeschichte entstanden sind, erscheinen im Rückblick wie eine Enzyklopädie afrikanischer Gesellschaften. Was allerdings auffällt: kein afrikanischer Film träumt eine afrikanische Zukunft! Dafür ist der Blick zurück nicht selten ein zorniger.“⁵⁶

Das stimmt mittlerweile nicht mehr. Aktuelle Filme wie „Les Saignantes“ von Jean-Pierre Bekolo Obama, gelaufen beim FESPACO 2009, beweisen das Gegenteil. In dem Film geht es um zwei junge Frauen im Jahre 2025, die stellvertretend für das afrikanische Kino stehen, welches versucht, aus dem Vorurteil, afrikanisches Kino und ein Blick in die Zukunft passen nicht zusammen, auszubrechen.

Wichtige Inhalte im afrikanischen Kino sind neben den gern zensierten Themen Religion, Sex und Politik, auch die Menschenrechte, hier insbesondere die Rechte der Frau.

Folter hingegen wird sehr selten behandelt. Da es ein großes Thema während der Kolonialzeit war, könnte man annehmen, dass es daher auch Gegenstand der Aufarbeitung in Filmen sei. Doch es gibt nur zwei Werke, die in der Kolonialzeit spielen, die sich diesem Thema widmen („Les sabots en Or“ von Nouri Bouzid und „Allah Tantou“ von David Achkar).⁵⁷

Nur sehr selten spielen die Lebensumstände der Menschen in armen Regionen eine Rolle in afrikanischen Filmen. Sie sind weder besonderer Gegenstand noch halten sie einen Filmemacher davon ab

⁵⁶ Kobe 1994, in: Touki Bouki 1996, 49

⁵⁷ vgl. Boughedir 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 34-46

seine Projekte zu realisieren. Man könnte annehmen, dass durch die Umsetzung seines Films für den Filmemacher eine Konfliktsituation entsteht, wenn er Gelder für die Produktion von Filmen ausgibt und Menschen in seiner näheren Umgebung Hunger leiden.

Eine abschließende Meinung zu den Themenschwerpunkten im afrikanischen Kino äußerte 1996 Idrissa Ouédraogo, indem er sich von den Erwartungen und Einstellungen einzelner Kollegen distanziert und eine klare Richtung auf den zukünftigen Fokus des Kinos gibt:

„Ich möchte vor allem aus der Situation des Bemitleidens und der folkloristischen Inszenierung Afrikas herauskommen. Das Problem ist, daß wir noch immer Mischlinge sind, als Autoren, Regisseure oder Filmproduzenten, sogar als Zuschauer. [...] Doch wir sollten aufhören, unsere Filmproduktionen mit aller Gewalt zu bedauern und zu intellektualisieren. Das afrikanische Publikum erwartet von uns gute Qualität, Inspiration und intelligente Unterhaltung.“⁵⁸

2.4 Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten

Nach der Unabhängigkeit wurden die im Ausland ausgebildeten Filmemacher von den neokolonialen Staatschefs eingestellt und arbeiteten als Journalisten für ihr Land. „Die meisten Filmemacher und Filme kreisten um den Nachrichtendienst. Es war der einzige Ort im Lande, wo man Filmmaterial bekam.“⁵⁹

Blaise Senghor und Paulin Soumanou Vieyra wurden an der Film- und Fernsehakademie IDHEC in Paris, der Ministre de la Culture, du Tourisme et de la Communication wurde an der INAFEC (Institut Africain d'Etudes Cinématographique) ausgebildet.^{60,61} Ausbildungsmöglichkeiten für afrikanische Filmemacher in Westafrika waren allerdings sehr dünn gesät.

⁵⁸ Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14

⁵⁹ Samba N'Diaye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 36

⁶⁰ vgl. Samba N'Diaye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 36

⁶¹ vgl. Savadogo 2009, in: FESPACO 09 – Catalogue officiel 2009, 8

Der burkinabeische Filmemacher Idrissa Ouédraogo schrieb 1996 in seinem Text „Wir und das Kino...“:

„Ein weiteres Grundproblem ist, daß Afrika das Kino zu lange unter dem kulturellen bzw. edukativen Aspekt gesehen und dabei die Produktionsbedingungen vernachlässigt hat. Die Notwendigkeit der Zugeständnisse bei Koproduktionen macht uns abhängig, denn wir haben nichts im Austausch anzubieten. Afrika verfügt weder über Filmproduzenten und Techniker noch über eine ausreichende Anzahl von Kinosälen. Wenn wir uns der Bedeutung des Kinos ebenso frühzeitig bewußt gewesen wären wie der Bedeutung der Industrie, hätten wir entsprechend kompetente Techniker ausbilden und Infrastrukturen ausbauen können.“⁶²

Mit dieser Aussage wird deutlich welche Notwendigkeit im Aufbau einer afrikanischen Filmbildung besteht. Seiner Meinung nach fehlte für diesen damals verpassten Entwicklungsschritt noch das Bewußtsein. Verwunderlich ist daran allerdings, dass man 1977 in Ouagadougou das Institut Africain d'Education Cinématographique (INA-FEC) gegründet hat. Ein eindeutiges Zeichen dafür, dass Filmbildung im eigenen Land notwendig ist. Initiiert und finanziert wurde die Errichtung von der FEPACI und der UNESCO, jedoch kamen 80 Prozent der Gelder von der Regierung in Burkina Faso. Kein anderes Land beteiligte sich und nur wenige schickten ihre Studenten. Daher wurde es zehn Jahre später wieder geschlossen.⁶³

Die meisten Filmemacher gingen zum Studium ins europäische Ausland. So zum Beispiel auch Gaston Kaboré, der an der Sorbonne in Paris studierte, aber auch noch ein Studium in Togo an der Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques (ESEC) anschloss.

Nach seiner Ausbildung kam er als einer der wenigen Filmemacher zurück nach Afrika um 1977 an der INAFEC zu unterrichten. In seiner Ausbildung lernte er hauptsächlich das europäische Kino kennen. Im Bezug auf Fragen zur Technik ist das vielleicht nicht so entscheidend. Wenn es aber an die Analyse der Filmsprache oder den Einsatz von Metaphern und den Vertrieb von Filmen ging, war die Ausbildung

⁶² Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14

⁶³ vgl. KJK (Kinder Jugendfilm Korrespondenz) 1986, verfügbar unter: www.kjk-muenchen.de, (14.2.2010)

sehr europäisch geprägt. Daher war es auch besonders schwierig, ein kompetentes Team für die afrikanischen Filmproduktionen zusammenzustellen.

Filmmacher wie Ousmane Sembène, der selber erst im Alter von 40 Jahren an der Filmschule in Moskau studierte, hat sich als einer der wenigen sein eigenes Stammteam zu dem Paulin S. Vieyra als Berater, Produktionsleiter, Kritiker und Freund von Sembène, Georges Caristan als Kameramann gehörten, zusammengestellt. Caristan „...wies einige senegalesische Techniker in die Aufnahmetechnik ein.“⁶⁴

Sembène engagierte sich aber nicht nur für seine eigenen Filme, sondern hatte auch großes Interesse an der zukünftigen Entwicklung des afrikanischen Kinos. So gelang es ihm in Zusammenarbeit mit der UNCB, der FEPACI und dem FESPACO die Regierung von Burkina Faso zu überzeugen, im Februar 1994 einen internationalen Workshop zum Thema „Zukunft des afrikanischen Kinos“ in Ouagadougou zu organisieren.⁶⁵

Neben den bisher genannten gibt es noch zwei weitere Filmbildungseinrichtungen. Das Institut Supérieur de l'Image et du Son (ISIS) in Ouagadougou und das Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel (ISMA) in Cotonou.

ISIS wird auch IRS (Programme de Formation aux Métiers de l'Image et du Son) genannt. Mit der finanziellen Unterstützung der französischen Botschaft, bietet sie seit September 2005 einen Studiengang für zukünftige Filmtechniker an. Die Ausbildung dauert zwei Jahre und wird mit einem Diplom abgeschlossen.

Das ISMA gibt es seit Februar 2006 und richtet sich ebenfalls an alle Filminteressierten, die eine afrikanische Ausbildung in Bild- und Tontechnik machen wollen. Das Institut arbeitet eng mit der französischen Ecole Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation (EICAR) zusammen. Die afrikanischen Studenten haben dadurch

⁶⁴ Samba N'Diaye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 36

⁶⁵ vgl. Ecrans d'Afrique 1993, Second Quarter/Nr.4, 5

die Möglichkeit, in ihrem dritten Semester nach Frankreich zu reisen, um dort ihren Bachelorabschluss zu machen.^{66,67}

2.5 Filmkritik

Zu Beginn des afrikanischen Kinos hatte der Film zwei große Herausforderungen zu bestehen. Zum einen musste das Image der Afrikaner wieder hergestellt und zum anderen seine Zuschauer mit einer Form des Bildungskinos bedient werden. Félix Samba N'Diaye schreibt 1996 in seinem Text „Die Zeit der großen Brüder...“, dass darüber hinaus ausgebildete afrikanische Filmkritiker fehlen, die in der Lage sind die afrikanische Filmsprache zu deuten.

„Das Fehlen einer echten afrikanischen Kritik und einer ausreichenden kinematographischen Kultur, die in der Lage wären, kohärente und intelligente künstlerische Reflexionen über den Sinn und die Form filmischer Werke anzustellen, stellt eine große Schwäche dar, für die wir alle zu verschiedenen Anteilen verantwortlich sind. Solange die Kritiker, und in deren Ermangelung die afrikanischen Filmemacher, uns nicht über die Entscheidungen aufklären, die der Erstellung der verschiedenen Ebenen zugrunde liegen, von denen ihre Filme wimmeln, um jenes Imaginäre zu bedeuten, in dem das Publikum oft ganz allein und ohne Anhaltspunkte herumdriftet [...]. Irgendwann wird es nötig sein, daß eine afrikanische Kritik – egal ob parteiisch oder unparteiisch, Hauptsache aufgeklärt – sich dieser unangenehmen Entzifferungsarbeit annimmt.“⁶⁸

Jedoch forderten die afrikanischen Filmemacher, dass sich Kritik nicht nur auf die künstlerischen Elemente konzentriert, sondern auch die sozial- und gesellschaftskritischen Symboliken achten und diese beurteilen soll. Da in den ersten 30 Jahren der Unabhängigkeit in den meisten afrikanischen Staaten Einparteiensysteme die Regierung stellten, war sozio-politische Kritik im Film nicht gerne gesehen.

⁶⁶ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, ISIS, (14.2.2010)

⁶⁷ vgl. *Africultures*, verfügbar unter: www.africultures.com, ISMA, (14.2.2010)

⁶⁸ Samba N'Diaye 1996, in: *Afrikanisches Kino 1997*, 36-37

Das hatte zur Folge, dass es auch kaum Kritik gab, da die meisten Journalisten und damit auch Kritiker Angestellte des Staates waren. Paulin Soumanou Vieyra, der Pionier der Filmkritik, machte darauf aufmerksam, dass durch dieses System keine objektive Kritik möglich wurde. Seit Mitte der 90er Jahre veränderte eine mehr und mehr unabhängige Presse die Situation. Das Fehlen eines Vertriebsnetzwerkes, professionelle Ausbildung von Journalisten und unterfinanzierte Filmproduktionen stellen jedoch immer noch eine Hürde für unabhängige Kritik dar.

Die westliche Kritik erreicht Afrika meist bevor die afrikanischen Kritiker überhaupt die Chance haben ein Wort zu schreiben. Das liegt daran, dass die afrikanischen Filme meist ihre Premieren bei ausländischen Festivals feiern und dort die afrikanische Presse nur sehr selten vertreten ist. Eine afrikanische Besonderheit ist, dass weder die einheimische noch die Kritik von außerhalb etwas an der Meinung des Publikums ändert. Ob ein Film für gut oder schlecht befunden wird entscheidet der Zuschauer und verbreitet seine Meinung durch Mund zu Mund Propaganda. So erklärt es Clément Tapsoba, Filmkritiker und Journalist aus Burkina Faso, 1994.

„Schließlich muß noch die mangelnde Ausbildung afrikanischer Journalisten in Sachen Filmkritik unterstrichen werden. Diese haben manchmal überhaupt keine Kenntnis von Filmtechnik und Filmkultur.“⁶⁹

Die bereits angesprochene Problematik der Aus- und Weiterbildung afrikanischer Filmschaffender erstreckt sich auch auf den Bereich der Filmkritik. Um die Akzeptanz von Filmkritiken beim afrikanischen Publikum zu erreichen und die Welt der Kritiker professionell auszubauen, lädt das FESPACO alle zwei Jahre Journalisten und angehende Kritiker ein und ermutigt sie zu ihrer Aufgabe mit einem zu verleihenden Kritikerpreis. Dieser Preis wurde nach dem ersten Kritiker Paulin Soumanou Vieyra benannt.

Seit 1992 hat sich das erfolgreiche Magazin „Écrans d’Afrique“, von Journalisten über das afrikanische Kino zu hause und in der Dias-

⁶⁹ Tapsoba 1993, in: Afrikanisches Kino 1997, 191

pora der Aufgabe angenommen, das afrikanische Publikum für die Annahme von Kritik zu öffnen.⁷⁰

2.6 Finanzierungsmöglichkeiten

Jährlich werden in Burkina Faso zwischen zwei und sieben Kinofilme produziert. Eine Filmförderung wie in Deutschland gibt es für afrikanische Filmemacher nicht, da die Regierungen sich zu einer finanziellen Unterstützung des Films als meinungsbildendes Organ weigern. Durch den fortlaufenden Kostenanstieg sind nur wenige wirtschaftlich in der Lage, sich Filmproduktionen zu leisten und somit ist auch die geringe Anzahl an Filmen in Westafrika erklärbar. Die Regierungen fürchten, dass mit dem Anstieg der Filmproduktionen auch mehr systemkritische Filme produziert werden, die ihnen schaden könnten. Daher ziehen sie Filme aus dem Ausland die der eigenen Filmemacher vor.⁷¹

„Sie sind politisch ungefährlicher, auch wenn sie sich auf die Bevölkerung sehr schädlich auswirken. Afrikanische Regisseure sind für die Realisierung ihrer Filme auf Subventionen sowie auf Koproduktionen mit öffentlichen Organisationen und Fernsehsendern von einigen Ländern des Nordens angewiesen.“⁷²

Die Finanzierung der meisten Projekte ist nicht gesichert und somit sind Vertriebsmöglichkeiten nicht kalkulierbar, die für das Gesamtbudget fester Bestandteil sind.

„Man denke nur an die Szene [in *Afrique...*], in der der Programmdirektor des staatlichen kamerunischen Fernsehens den Filmemacher von *Afrique...* fragt, wieviel dieser für die Ausstrahlung seines Films im Fernsehen zahlen werde. Der Direktor prahlt damit, daß »*Dallas* und Produktionen (sic) wie

⁷⁰ vgl. Tapsoba 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 157-165

⁷¹ vgl. Kaboré 1996, in: Touki Bouki 1996, 56-57

⁷² Kaboré 1996, in: Touki Bouki 1996, 56

Denver Clan, Chateaufallon, Derrick und *Mademoiselle* umsonst angeboten werden, und die Leute sie lieben«.“⁷³

Dieses Zitat von N. Frank Ukadike zeigt sehr deutlich, dass kostengünstige Lösungen über dem Anspruch an kulturelle Vielfalt und der Förderung einer eigenen Kultur stehen.

Der senegalesische Szenenbildner Bouna Médoune Sèye denkt, dass sich die Regisseure des afrikanischen Kinos „als Bittsteller an die jeweiligen Organisationen“⁷⁴ (CNC, CIDC) verkaufen. Dadurch entsteht seiner Meinung nach ein Ungleichgewicht zwischen Geldgeber und dem geldnehmenden Regisseur, der sich somit als gleichwertiger Geschäftspartner verkauft anstatt sich für die Qualität seines Filmprojektes zu engagieren. Der Wert seiner filmischen Leistung muss für die Investoren genug Anreiz sein in seine Projekte zu investieren.

„Leben kann kaum einer der afrikanischen Regisseure vom Film.“⁷⁵ schrieb 1995 Günter Piening, Journalist, in seinem Artikel für „Das Sonntagsblatt“. Die Drehbedingungen für die Filmemacher sind schwierig. Durch eine Abwertung des westafrikanischen CFA-Franc verdoppelten sich die Preise für Filmtechnik und Filmmaterial.⁷⁶ Sarah Maldoror hatte Glück, beim Dreh ihres Films „Sambizanga“ erhielt sie einen Vorschuss von 380.000 Francs vom Centre National du Cinéma Français (CNC) und einen Zuschuss von der Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT). Zu beiden Organisationen konnte sie während ihrer Studienzeit in Frankreich gute Kontakte knüpfen. Außerdem stellte die kongolesische Regierung ihr Unterkünfte, Autos und vieles mehr zur Verfügung.⁷⁷

„Produziert werden afrikanische Filme heute fast alle mit großen Anteilen europäischen und amerikanischen Geldes. Ohne die Produktionshilfen (vom Fernsehen aber auch von privaten, staatlichen und kirchlichen Organisationen) aus Frankreich, in den letzten Jahren auch aus England, Italien, der Schweiz und zu geringeren Anteilen auch aus der Bundesrepublik, seit neue-

⁷³ Ukadike 1995, in: Afrikanisches Kino 1997, 172-173

⁷⁴ Sèye 1996, in: Afrikanisches Kino 1997, 238

⁷⁵ Piening 1995, in: Touki Bouki 1996, 59

⁷⁶ vgl. Piening 1995, in: Touki Bouki 1996, S.58-60

⁷⁷ vgl. Maldoror 1973, in: Afrikanisches Kino 1997, 205-213

stem auch aus den USA und Kanada, gäbe es in dieser Form kein afrikanisches Kino. So finden afrikanische Filme auch kaum noch den Weg zurück in die Kinos von Dakar, Lagos, Lomé und die anderen großen Städte.“⁷⁸

Der Grund dafür ist, dass die Länder, die in die Produktion der Filmprojekte investiert haben, auch ein Interesse an der finanziellen Auswertung in ihren eigenen Ländern anmelden.

„Afrikanische Filme werden für Afrika zum „teuren“ Kino. Dabei sind nicht die Produktionskosten maßgebend – diese sind immer noch vergleichsweise gering. Vielmehr treten afrikanische Filme in den Kinos gegen die bereits amortisierte Billigware aus den USA, Frankreich oder Indien in eine von vorneherein aussichtslose Konkurrenz. Afrikanische Autoren/Produzenten, angewiesen auf einen ordnungsgemäßen Rückfluß der Einnahmen an den Kinokassen, werden so zu „teuer“.“⁷⁹

Einerseits macht Werner Kobe, Leiter des kommunalen Kinos in Freiburg, mit diesem Zitat auf die doppelte Abhängigkeit von den ehemaligen Kolonialmächten aufmerksam. Andererseits muss angemerkt werden, dass eine Vielzahl der afrikanischen Filme zu europäischen und internationalen Festivals von den jeweiligen Jurys eingeladen wurden und auch Preise erworben haben. Somit finden diese Filme eine gewisse internationale Beachtung, jedoch in einem nicht-kommerziellen Umfeld.

Hinzu kommt die Problematik der Filmfinanzierung, der die meisten Filmemacher begegnen müssen, wenn sie ihre Filme beginnen oder spätestens bei deren Endfertigung. Obwohl die Filme in der Regel Produktionen mit geringem Budget-Einsatz sind, haben sie kaum Aussicht auf einen gewinnbringenden Vertrieb. Die durchschnittlichen Produktionskosten belaufen sich auf eine Summe von 10.000.000Ff (rund 1,5Mio. Euro). Damit wird deutlich, dass sich der Film, im Vergleich zu den geringen Lebenshaltungskosten in diesen Ländern, nicht durch den Verkauf von Eintrittskarten amortisieren kann. Die Vertriebskosten eines Films werden mit noch mal zusätzlich

⁷⁸ Kobe 1994, in: Touki Bouki 1996, 49-50

⁷⁹ Kobe 1994, in: Touki Bouki 1996, 50

800.000Ff (rund 120.000 Euro) kalkuliert.⁸⁰ Hier entsteht eine ökonomische Herausforderung, der die afrikanische Filmindustrie noch nicht gewachsen ist.

Die Regierung von Burkina Faso versuchte dem entgegenzuwirken:

„Burkina Faso hat seit 1970 eine Gebühr für alle aus dem Ausland kommenden Filme eingeführt: 15% der Bruttoeinnahmen dieser Abgaben werden dem burkinesischen Filmförderfonds zugeführt. Dies trug dazu bei, daß sich Burkina Faso zu einem der führenden Filmländer Afrikas entwickeln konnte[...]. Die Geschäftsführung der kinematographischen Strukturen in Afrika wird oft Leuten überlassen, die nicht mit dem Filmgeschäft vertraut sind. Die Cineasten bekommen nur 30% Anteil an den Eintrittseinnahmen, was bei einem Eintrittspreis von CFA 200,- (DM -,60) geradezu lächerlich ist. Das Beispiel von Burkina Faso, das 60% der Filmeinnahmen an den Autor weitergibt, sollte Schule machen. [...] Wir brauchen Institutionen, die finanzielle Zuschüsse zur Verfügung stellen können, und vor allem müssen wir neue Finanzquellen erschließen. Das Fernsehen könnte eine solche Quelle sein, denn dank der öffentlichen Einnahmen sind Fernsehsender in der Lage, Filme zu finanzieren.“⁸¹

Burkina Faso ist das einzige westafrikanische Land mit einem Filmförderfond. Leider ist ungewiss, ob dieser aus den zu Beginn des Kapitels genannten Sorgen der Regierung bis heute existiert.

2.7 Vertriebsstrukturen

Der Filmkritiker und Journalist, Clément Tapsoba, äußerte 1993 eine Einschätzung über die Situation der Vertriebsstrukturen des afrikanischen Kinos.

„Ein anderes Hindernis besteht in einer fehlenden Verleih- und Vertriebsstruktur. Kino bleibt immer ein städtisches Ereignis, mit Leinwänden, auf denen ausländische Filme vorherrschen, deren Ethik in diametralem Gegensatz zur Funktion der Sensibilisierung und Bildung vieler afrikanischer Filme

⁸⁰ vgl. Tapsoba 1995, in: Ecrans d’Afrique 1995, First Quarter/Nr.11, 36-42

⁸¹ Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 16-17

stehen. Afrikanische Filme sind in der Tat nicht auf ihren eigenen Leinwänden anwesend und begegnen selten dem afrikanischen Publikum, ihrem eigentlichen Adressaten.“⁸²

Das Problem des afrikanischen Kinos ist, dass die von afrikanischen Filmemachern produzierten Filme kein Publikum im eigenen Land haben, sondern der größte „Absatzmarkt/Interessenmarkt“ das europäische, exkoloniale Ausland ist. Außerdem ist es sehr schwierig, das inländische afrikanische Publikum zu erreichen, da innerhalb Afrikas unterschiedliche Amtssprachen, eigene Sprachen und Dialekte gesprochen werden.

Ausländische Firmen/Organisationen dominieren die Vertriebsstrukturen, nur wenige einzelne Filmemacher haben es mit Eigeninitiative geschafft, ihre Filme zu vertreiben.⁸³ In einem Interview sagte Sarah Maldoror:

„Man wird erst dann gebührend von afrikanischen Kinematographien sprechen können, wenn sie tatsächlich unabhängig sind, wenn die Produktion und der Verleih in afrikanischen Händen sind. Zum jetzigen Zeitpunkt gibt es nur afrikanische Filmemacher, die afrikanische Filme machen.“⁸⁴

Afrikanische Filmemacher müssen sich mit einem seit Jahren ausgebauten und stabilen Vertriebssystem europäischer, amerikanischer und asiatischer Filmschaffender und den dadurch geschaffenen Sehgewohnheiten des Publikums auseinandersetzen. Das macht es bis heute einfacher, für ausländische Produkte die Kinoleinwände zu erobern.⁸⁵

Maurice Kaboré war einer der ersten Filmemacher, der 1987 einen 16mm Film drehte. Seine Ausbildung genoss er an der Filmhochschule in Ouagadougou. Da es schwierig war, in Afrika Filme zu verleihen, war es für Maurice Kaboré und seine Kollegen besonders wichtig, dass ihre Werke Anklang im Ausland fanden. So konnten sie zu-

⁸² Tapsoba 1993, in: Afrikanisches Kino 1997, 191

⁸³ vgl. Ansah 1993, in: Ecrans d'Afrique 1993, First Quarter/Nr.3, 8-13

⁸⁴ Maldoror 1973, in: Afrikanisches Kino 1997, 212

⁸⁵ vgl. Kaboré 1996, in: Touki Bouki 1996, 56-57

mindest einen Teil ihrer Produktionskosten wieder einspielen oder Förderer für zukünftige Projekte akquirieren. Über sein Filmstudium in Paris bekam er für sein Lehrstück „Baoré“ französische Gelder zur Finanzierung.⁸⁶

Das Problem des Filmvertriebs blieb lange ohne befriedigende Lösungsvorschläge seitens der Filmmacher und der FEAPCI. In Westafrika hatte man dieser Fragestellung belegend Strukturen errichtet, welche zum Misserfolg wurden, da die Regierungen einen unerwarteten Rückzieher gemacht haben. Das Manifest von Niamey (1982) hält fest, dass die Entwicklung des Kinos nur im Rahmen der regionalen und panafrikanischen Kooperation funktionieren kann. Die Problematik zu der Zeit war, dass nur wenige Regierungen in ihrem politischen Entwicklungsplan auch eine Förderung der Filmwirtschaft vorsahen.

Zu den Ländern, die sich für die filmwirtschaftliche Entwicklung ihres Landes interessierten, gehörten nur Mosambik und etwas später auch Simbabwe. Diese Länder verfügten über eine anglophone Population, die fast ausreichend groß war, um ein lebensfähiges Netzwerk an Abspielstätten aufzubauen. Alle anderen Kinos in den Stadtzentren dieser Zeit zeigten hauptsächlich zweitklassige Filme aus dem Ausland und die Vorstellungen wurden überwiegend von Weißafrikanern besucht und nur die schwarzafrikanische Oberklasse nahm an den Vorstellungen teil. Dem Anspruch gerecht zu werden, einen kulturellen Mehrwert für die gesamte Bevölkerung zu schaffen, hatten diese Veranstaltungen nicht. Eine gemeinsame politische Strategie aller afrikanischer Länder könnte gewährleisten, dass zum einen die Filme der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden und zum anderen, dass die Qualität der importierten Filme, im Bezug auf ihre technische Realisation, besser ist. Mosambik und Simbabwe mussten die Regierungen und Privatunternehmen der anderen Länder davon überzeugen, dass der Ausbau einer interafrikanischen Vertriebs- und Auswertungsstruktur eine gute Idee war.⁸⁷

⁸⁶ vgl. Piening 1995, in: Touki Bouki 1996, 58-60

⁸⁷ vgl. N'Gakane 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 290-296

Afrikanische Filmemacher sind bezüglich der Bereich Produktion und Vertrieb direkt von den Defiziten der nationalen und internationalen Industrie betroffen. Da der Filmvertrieb in Händen ausländischer Investoren liegt, deren vorrangiges Interesse die Gewinnmaximierung ist, ist es für frankophone Filmemacher schwierig, ihre Projekte in Lichtspielhäusern des eigenen Landes und außerhalb zu vertreiben. Zusätzlich sind sie konfrontiert mit dem Fehlen von Finanzierungsmöglichkeiten und stehen in einer Abhängigkeit zum französischen Kooperationsministerium und vergleichbaren Einrichtungen.

Afrikanische Regisseure sind in Personalunion auch die Produzenten ihrer eigenen Filme und müssen ihre Filmkopie von Abspielort zu Abspielort selbst transportieren. Seit Mitte der 50er Jahre versuchen frankophone Filmemacher, organisiert in nationalen und internationalen Vereinigungen, diese Situation zu ändern und Pläne zu machen für die Entwicklung der Filmindustrie in Afrika. Ein Zustand, den Tahar Cheriaa, Filmkritiker aus Tunesien, als „les écrans colonisés“ bezeichnet. Die Strategie ist der Dominanz der ausländischen Investoren entgegenzuwirken, da diese verhindern, dass afrikanische Filme in Afrika zu sehen sind. Außerdem zeigen sie, dass amerikanische, europäische und indische Filme einen großen Einfluss auf das afrikanische Publikum haben, da sie ohne Konkurrenz oder ohne alternative, vergleichbare, afrikanische Filmangebote dastehen. Der Vorschlag an die afrikanischen Regierungen ist es, den Filmvertrieb zu nationalisieren und auf den Import ausländischer Filme und den Verkauf von Tickets, Steuern zu erheben. Private Investoren sollen ermutigt werden in afrikanische Filmproduktionen zu investieren.⁸⁸

„Kino wird als Luxus angesehen. Filme sind teuer und können sich auf unserem schwachen Filmmarkt nicht amortisieren. Zudem leidet das Kino wie überall unter der Konkurrenz des Fernsehens und der Satelliten. Mit einer Parabolantenne und einem einzigen Fernsehempfänger kann man so viele Leute versammeln wie im Kinosaal.“⁸⁹

⁸⁸ vgl. Diawara 1992, 35-50

⁸⁹ Ouédraogo 1995, in: Touki Bouki 1996, 14

Das eher feindselige Verhältnis zwischen TV und Kino wird zunehmend besser, da das Fernsehen der wichtigste Vertriebskanal für die Filme geworden ist. Durch beispielsweise Ankäufe des Fernsehens von Filmen ist es realistischer geworden, die Kosten der Produktion zu decken. Einnahmen an Kinokassen können eigentlich im Bezug auf Finanzierung nicht mitgerechnet werden, da sie sehr gering sind.

Die Initiierung eines Fonds zur Förderung und Entwicklung der Vertriebslandschaft in Westafrika würde allen Anforderungen, wie Finanzierung, Produktion, Distribution und Ausbildung, gerecht werden. Die Umsetzung von Organisationen, wie die Gründung eines Fonds und einer Association für audio-visuelle Medien würde auch bei den TV Sendern und unabhängigen afrikanischen Produzenten zu einem Umdenken helfen und das Engagement unterstützen, mehr und mehr afrikanische Film über Leinwände und Bildschirme laufen zu lassen.⁹⁰

2.8 Technik

1948 wurden die ersten Dokumentar- und Lehrfilmproduktionen gedreht, initiiert von der Gold Coast Film Unit, eine Filmproduktionsfirma aus Ghana.

Der Gründer dieser Vereinigung, Sean Graham, hatte das Ziel unterhaltsame Filme zu produzieren. Er wollte Filme schaffen, die tief verwurzelt mit den Traditionen des Kontinents und seiner Sprache sind und die Raum schaffen für Bilder, Vorstellungen und die Entwicklung einer neuen afrikanischen Gesellschaft.

„Da es keine Farblaboratorien gibt, müssen Filme auf Zelluloid im Ausland entwickelt werden. Das steigert die Kosten immens. Kwaw Ansah sagte in einem Interview vor einiger Zeit, daß „zwei Drittel jedes Filmbudgets für Labordienste ausgegeben werden“. Solange solche Dienste zuhause nicht

⁹⁰ vgl. Ouedraogo 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 308-318

verfügbar sind, werden die Videofilme wohl weiter an erster Stelle bleiben.“⁹¹

Sarah Maldoror äußerte 1973 kritisch in einem Interview:

„Es gibt überhaupt keinen Grund, weshalb schwarze Filmemacher ein Kino machen sollten, das nicht die gleiche technische Qualität besitzt wie ein Kino, das von Weißen gemacht ist. Entweder man hat Talent oder man hat keines. Die Hautfarbe hat hier nichts zu suchen. Die Technik sollte allen zur Verfügung stehen. Ich verstehe, daß einige afrikanische Filme aufgrund der Schwäche eines lächerlichen Budgets nicht von einer perfekten technischen Qualität sein können. Die Filmemacher sind sicher sehr mutig, Filme unter diesen Bedingungen zu drehen, ich denke aber nicht, daß man aus der Not eine Tugend, aus den technischen Schwächen einen Stil machen muß. Ich hatte das Glück, über ein normales Budget zu verfügen und ich sehe nicht, warum ich darauf hätte verzichten sollen.“⁹²

Im Vergleich zu einigen ihrer Kollegen hatte sie die Chance während ihres Studiums in Frankreich gute Kontakte zu französischen Filmförderfonds knüpfen zu können.

Die Ghana Film Industry Corporation (GFIC), die als Tochtergesellschaft der Gold Coast Film Unit die von Graham initiierte Produktion von Filmen mit Videotechnik fortführen sollte, geriet schnell unter finanziellen Druck. Für die meisten Filme konnte die Finanzierung nicht geschlossen werden und sie wurden nie fertiggestellt.

Zu Beginn der 80er Jahre, entdeckten Privatunternehmer wie Kwaw Ansah den Filmmarkt für sich. Gemeinsam mit der Ghana Film Industry Corporation (GFIC) produzierte er seinen Film „Love brewed in an African Pot“. Damit lösten sich auch die finanziellen Probleme der GFIC, da immer mehr Filmemacher diese Form der Zusammenarbeit wählten. Mit ihrem Eintritt ins Filmgeschäft festigte sich auch die Idee, Video als Produktionstechnik zu nutzen. Auf diese kostengünstige Weise konnten viele Filme produziert werden, die insgesamt betrachtet weniger qualitativ jedoch vom Publikum akzeptiert wur-

⁹¹ Korley 1994, in: Touki Bouki 1996, 72

⁹² Maldoror 1973, in: Afrikanisches Kino 1997, 209-210

den, da ihr Bedürfnis nach afrikanischem Bewegtbild, ob auf Zelluloid oder Video gedreht, befriedigt wird.⁹³

Wichtig für die Privatunternehmen war allerdings, dass sich die Filmproduktionen mit Videotechnik finanziell für sie lohnen.

„Auf dem Videosektor sprießen mehr Gesellschaften hervor als auf anderen Gebieten. [...] weil mit Videofilmen offensichtlich Geld zu machen ist, jedenfalls im Moment. Die Drehausstattung stellt kein großes Problem dar. Die frühen Produktionen sind zumeist noch auf heimischen VHS entstanden, jetzt wird mehr mit professionellem Super-VHS und U-matic-format gearbeitet. Nur zwei Produktionen, die kurz vor dem Erscheinen stehen, sollen mit Betacam gedreht worden sein. Postproduktions-Studiontechnik jedoch ist nicht so verbreitet wie eine einfache Kameraausstattung. Orte, die solche Postproduktionstechnik für Videofilme anbieten, sind [...] [beschränkt].“⁹⁴

Eine Besonderheit ist, dass das afrikanische Kino zwar ein großes Publikum jedoch praktisch keine Distributionsmöglichkeiten außerhalb von Filmfestivals hat. Eine Idee dem zu begegnen, sind panafrikanische Kooperationen, die das afrikanische Kino auf dem afrikanischen Markt platzieren sollen.⁹⁵

Sie könnten nicht nur Distributionswege eröffnen, sondern auch das Angebot an technischer Ausstattung vergünstigen und bei deren Beschaffung behilflich sein.

2.9 FESPACO Retrospektive

Seit mittlerweile 41 Jahren findet alle zwei Jahre in Ouagadougou, der Hauptstadt Burkina Faso, das größte und renommierteste afrikanische Filmfestival statt. FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou) ist der Ankerpunkt der westafrikanischen Filmindustrie, Initiator von Aus- und Weiterbildungs-

⁹³ vgl. de Raatz 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 285-289

⁹⁴ Korley 1994, in: Touki Bouki 1996, 71-72

⁹⁵ vgl. Yaro 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 303-307

möglichkeiten und richtungsweisend für thematische Schwerpunkte im afrikanischen Film. Es ist „[...] l'âme et l'outil du cinéma africain“.⁹⁶

Seit seiner Gründung im Jahre 1969 hat sich das FESPACO von einer afrikanischen Filmwoche zu einem international anerkannten Festival gewandelt. Filmschaffende aus über 60 Ländern reisen an, um aktuelle Filme zu schauen, zu besprechen und Kontakte zu knüpfen und um alte Kontakte zu pflegen. Ein wichtiger Ort für Filmprofis aus aller Welt. Afrikanische Filme allen Genres aus Afrika und der afrikanischen Diaspora werden dort gezeigt.⁹⁷

„Zuschauermassen feuern die Leinwandhelden an, die röttesten Erdbeeren der Welt werden als Snack gereicht - und das bei 41 Grad im Schatten. Wer glaubt, das größte Spektakel für Cineasten spiele am Wochenende in Hollywood, kennt Burkina Faso nicht. Dort tobt Fespaco, das publikumsstärkste Filmfest der Welt.“⁹⁸

Dieses besondere Flair, die zahlreichen Open Air Kinos und die Filmvorführungen im Stadion vor tausenden Menschen, machen das FESPACO zu einem unvergleichlichen Erlebnis.

Das FESPACO versteht sich als Ausstrahlungsort für alle Werke des afrikanischen Kinos und ermöglicht einen Austausch der Ideen zwischen den Filmemachern und ihr Mitwirken beim Aufschwung und der Entwicklung des afrikanischen Kinos.⁹⁹

Das FESPACO ist ein großer Hoffnungsträger für die afrikanischen Filmemacher, so der Ehrenvorsitzende des FESPACO 2009, Cheick Modibo Diarra. Das internationale Renommé dieses Festivals macht es zu dem afrikanischen Vorzeige-Event. Durch die Entschlossenheit einzelner Filmemacher kann das Bild des Kontinents wieder hergestellt werden, das durch die Darstellung der internationalen Medien verunglimpft und falsch dargestellt wurde. Cheick Modibo Diarra glaubt fest, dass dafür nicht die Erfolge einzelner vergangener Filme ausreichen. Nur eine Zusammenarbeit beider Generationen, die der

⁹⁶ Garcia/Brunet 1993, in: Le Film Africain, Nr. 11/Februar 1993, 1

⁹⁷ vgl. Tapsoba 1993, in: Ecrans d'Afrique 1993, First Quarter/Nr.3, 46-51

⁹⁸ Allgöwer 23.2.2004, verfügbar unter: www.ftd.de, Stolz wie Oscar, (8.2.2010)

⁹⁹ vgl. Le Film Africain, Nr.11/Februar 1993, 2-3

Pioniere und der jungen Filmemacher, bei zukünftigen Projekten, kann die Stärken des Landes aufrechterhalten kann und zu einer authentischen Darstellung des Kontinents beitragen.¹⁰⁰

Nachdem das erste FESPACO 1969 ein voller Erfolg war, wurde es gleich im darauf folgenden Jahr wiederholt. Durch das Fehlen einer Finanzierungsstruktur in der Filmindustrie und ein Mangel an ausgebildeten Fachleuten dauern die Filmproduktionen sehr lange. Daher waren für ein jährliches Festival nicht genügend Filme vorhanden und das Vorhaben wurde wieder eingestellt. Mit der Zeit wurde das Festival jedoch durch eine positive Publikumsresonanz zu einem großen Erfolg und die Zahl der produzierten Filme hat zugenommen, sodass 1993 wieder darüber diskutiert wurde, das Festival jährlich zu veranstalten.

Viele Filme wurden in dieser Zeit bereits schon vorher auf anderen internationalen Festivals gezeigt, wie der Berlinale oder Cannes. Das führte dazu, dass 1993 von den 26 Langspielfilmen im Wettbewerb bereits über die Hälfte schon international bekannt war. Für das FESPACO ist das nachteilig, da es sich nicht mit den aktuellen Filmpremierern des afrikanischen Kinos schmücken kann und so große Einbußen in der Medienwirkung verzeichnen muss. Ein jährliches FESPACO würde den professionellen Filmemachern eine bessere Möglichkeit geben, das Festival als eine der ersten Auswertungsschritte für ihre Filme in Betracht zu ziehen.

In diesem Jahr traten viele Länder mit ihren Debütfilmen an wie beispielsweise Burundi.¹⁰¹ Auch Länder, die lange Zeit keine Filme mehr zum Wettbewerb eingereicht hatten, machten einen Neustart (Zaire, Guinea, Nigeria) und schenken dem Festival dadurch wieder eine neue Vielfalt. Mehr als ein Drittel aller Wettbewerbsfilme bei diesem FESPACO waren Erstlingswerke und darüber hinaus war der Anteil an Filmen von professionellen Filmemacherinnen in allen Kategorien erstaunlich hoch.¹⁰² Das Thema des FESPACO 1993 war „Cinéma et libertés“.

¹⁰⁰ vgl. Diarra 2009, in: Le guide du festivalier 2009, 5

¹⁰¹ vgl. Tapsoba 1993, in: Ecrans d'Afrique 1993, First Quarter/Nr. 3, 46-51

¹⁰² vgl. Tapsoba 1993, in: Ecrans d'Afrique 1993, First Quarter/Nr. 3, 46-51

Die positiven Rückmeldungen waren, neben den zu den allgemeinen organisatorischen Abläufen, besonders auf MICA (afrikanischer Film- und Fernseh-Markt) konzentriert.¹⁰³ MICA entstand im Rahmen des FESPACO 1983 und ist seither fester Bestandteil der Biennale.

Diese positive Resonanz ist vorrangig auf die Einführung eines TV- und Video-Wettbewerbs zurückzuführen. Ziel dieser neuen Kategorie war es zu signalisieren, dass FESPACO den Trend der afrikanischen Filmlandschaft nicht ignoriert, sondern aufgreift. Man versprach sich, da dieses Medium als zukunftsweisendes empfunden wurde, dass FESPACO auch zukünftig der wichtigste Ankerpunkt und Fenster für Filmpremieren bleibt.

1993 haben 50.000 Menschen an der Eröffnungsveranstaltung des FESPACO im „Stade du 4 Août“ im Zentrum Ouagadougous teilgenommen. 400.000 Zuschauer haben sich während der gesamten Festivalzeit in Ouagadougou und Burkina Faso Filmvorführungen angeschaut. Diese Zahlen beweisen, wie wichtig das afrikanische Kino für sein Publikum ist und wie groß die nationale und internationale Nachfrage.¹⁰⁴ Im Rahmen des FESPACO 1993 fand auch erstmals ein Frauenworkshop statt.

Ein weiteres wichtiges Ereignis im Rahmen des FESPACO war 1995 die Eröffnung der „African Film Library of Ouagadougou to preserve, archive and maintain our cinematographic memory.“¹⁰⁵ Dieses Projekt ist die Antwort auf die Nachfrage afrikanischer Filmemacher und der UNESCO Resolution von Januar 1975, über die Notwendigkeit Film als kulturelles afrikanisches Erbe zu sichern. FESPACO und FEPACI arbeiteten gemeinsam an der Errichtung der Bibliothek in Ouagadougou. Im ersten Schritt mussten physikalische und technische Strukturen für die Erhaltung und Lagerung afrikanischen Filmmaterials getroffen werden. 1989 begann der Bau der Bibliothek mit finanzieller und logistischer Unterstützung des CNC. Das gesamte international verfügbare Material soll zu einer tagesaktuellen Datenbank zusammengetragen werden. Diese Sammlung wird dadurch er-

¹⁰³ vgl. Tapsoba 1993, in: *Ecrans d'Afrique* 1993, First Quarter/Nr. 3, 22-25

¹⁰⁴ vgl. *Le Film Africain*, Nr.11/Februar 1993, 2-3

¹⁰⁵ Maïga 1995, in: *Ecrans d'Afrique* 1995, First Quarter/Nr. 11, 42

leichtert, dass in den vergangenen 23 Jahren das FESPACO in Ouagadougou, als kontinuierliche und verlässliche Quelle, Informationen über afrikanisches Kino veröffentlicht hat. Die Bibliothek soll nicht nur Filmschaffenden, sondern der breiten Öffentlichkeit zugänglich werden. Auf Grund der bisher relativ kleinen Anzahl an Produktionen in Afrika wird diese Bibliothek als zentralafrikanisches Filmarchiv und Sammelstelle für Photos und anderen Zeitdokumenten, die mit afrikanischen Filmen in Berührung stehen, für den gesamten Kontinent errichtet. Langfristig sollen auch die Filme aus der Kolonialzeit der Bibliothek zugeführt werden. Jede Art des missionarischen, ethnographischen Films soll die Sammlung im Hinblick auf das präkoloniale Afrika komplettieren. Diese Bibliothek soll das kinematographische Gedächtnis des Kontinents werden.¹⁰⁶ Die Überschwemmung im September 2009 hat der Bibliothek großen Schaden zugefügt und einige Werke unwiederbringlich zerstört.¹⁰⁷

Zwei Monate nach den Feierlichkeiten 1995 in Ouagadougou muss sich das afrikanische Kino wieder der Realität zuwenden. Nur einige wenige Filme haben beim FESPACO einen Verleih oder Käufer gefunden. Die Ausnahmen waren „le cri du coeur“ von Regisseur Idrissa Ouédraogo aus Burkina Faso und „Le Grand Blanc de Lambaré“ von Bassel Ba Kobhio aus Kamerun. Diese beiden Filme wurden kurz nach dem FESPACO in Paris herausgebracht, erreichten jedoch nur ein kleines Publikum.¹⁰⁸ Eine Auswertung im eigenen Land war nicht einmal für den Gewinner des Hauptpreises, Cheick Oumar Sisso-ko mit seinem Film „Guimba“, möglich. Dieser Hauptpreis des FESPACO ist der „Etalon d’Or de Yennenga“. Seinen Namen verdankt er der Mossi-Prinzessin Yennenga, die als Nationalheldin Burkina Fasos verehrt wird.

Zwei Schwerpunkte bestimmen alle zwei Jahre das Programm des Festivals. Es gibt das afrikanische Filmprogramm der Diaspora und das inländische Programm. Mit der Etablierung des Festivals wächst

¹⁰⁶ vgl. Sawadogo 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 319-324

¹⁰⁷ vgl. Africultures, verfügbar unter: www.africultures.com, Bibliothek Ouagadougou, (14.2.2010)

¹⁰⁸ vgl. Tapsoba 1995, in: Ecrans d’Afrique 1995, First Quarter/Nr. 11, 36-42

auch die Film- und TV-Industrie seit den 80er Jahren kontinuierlich. Durch die Videoproduktionen ist die Anzahl an professionellen Arbeitskräften für Film und Fernsehen und auch das Qualitätsniveau der Arbeitskräfte deutlich gestiegen.¹⁰⁹

Das FESPACO ist ein kultureller Referenzpunkt des afrikanischen Kinos mit deutlich steigender Teilnehmerzahl geworden. Den Kostenpunkt für die Organisation des Festivals betreffend bringt dieser Zuwachs eine neue Herausforderung mit sich. Anders als bei den meisten Festivals, wo eine Teilnahmegebühr erhoben wird, übernahm das FESPACO sogar die Kosten der Teilnehmer, um Ihnen die Einreichung des Films schmackhaft zu machen. Durch die steigenden Teilnehmerzahlen ist dies finanziell auf Dauer nicht zu tragen. Das Organisationskomitee des FESPACO ist froh, dass es möglich wird immer mehr Teilnehmer zu finden, die für Ihre Teilnahme bezahlen würden.¹¹⁰

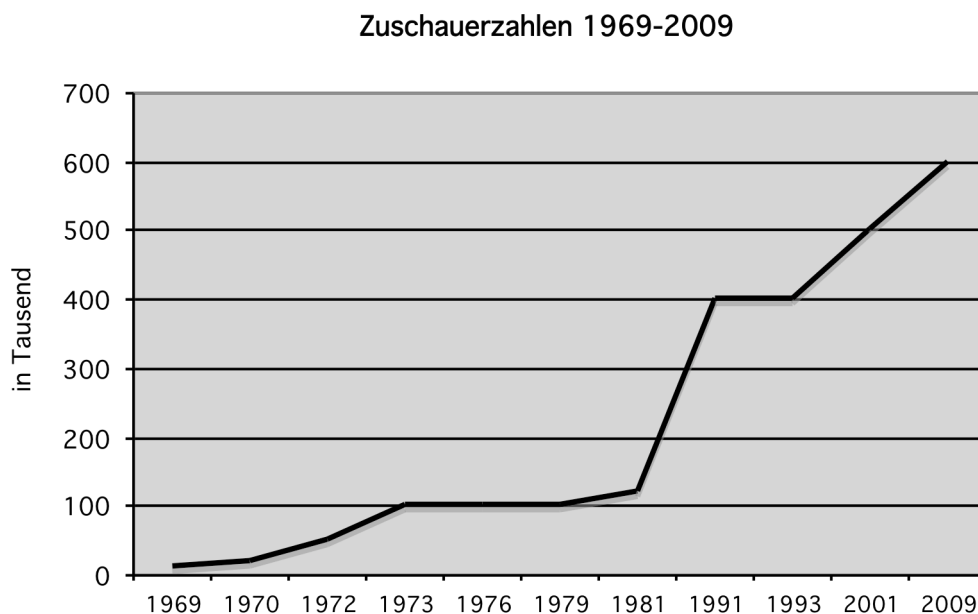


Abbildung 4: Zuschauerzahlen des FESPACO 1969-2009

¹⁰⁹ vgl. Sawadogo 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 276-281

¹¹⁰ vgl. Sawadogo 1995, in: L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 276-281

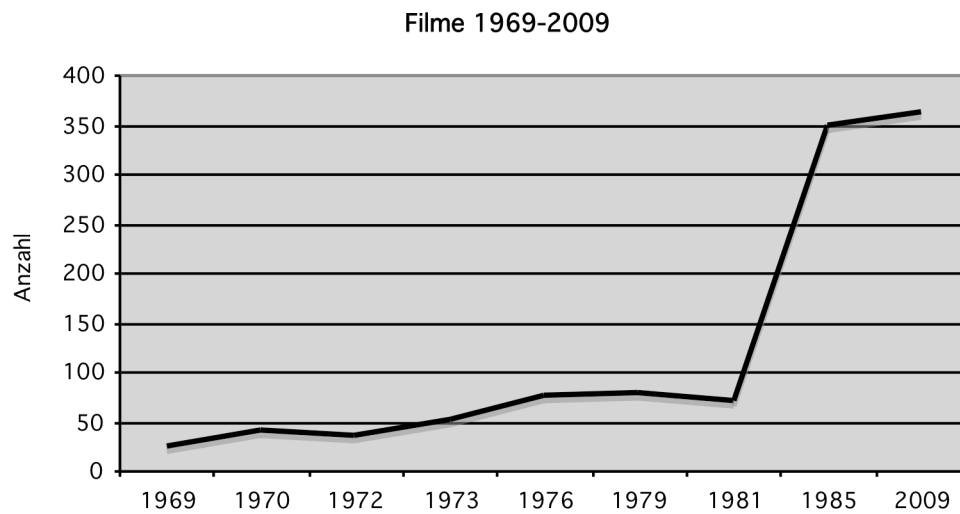


Abbildung 5: Filme beim FESPACO 1969-2009

Leider sind beide Schaubilder nicht ganz vollständig, da ich nur aus einigen wenigen Jahren die Zuschauerzahlen und die Gesamtzahl der gezeigten Filme finden konnte. Doch der Aufwärtstrend ist auch so sehr deutlich zu erkennen.

3 Fazit

Während meiner Recherche über Filmproduktionen in Burkina Faso stellte ich fest, dass die von mir gesetzten Schwerpunkte in Bezug auf ein einziges Land im afrikanischen Raum zu eng gefasst waren. Es gab nicht ausreichend Literatur, um meine Fragestellungen adäquat zu bearbeiten.

Also dehnte ich meine Recherche auf die gesamte frankophone westafrikanische Region aus. Ich fand heraus, dass es keine Literatur gab, die einen chronologischen Überblick zum Stand der Entwicklung des Kinos in Westafrika zusammenfasst. Themengebiete die eng miteinander verwoben sind, habe ich herausgearbeitet und sie in einen zeitlichen Kontext gestellt.

Wertvolle Ergebnisse konnte ich über die wichtigsten Personen und Organisationen herausfinden und welche Rolle sie für die filmische Aus- und Weiterbildung in Westafrika spielen. Auch die Frage nach der finanziellen und technischen Realisation der Filme und der Aufbau der Vertriebsstrukturen konnten erfolgreich beantwortet werden.

Eine zentrale Fragestellung tauchte bei der Bearbeitung immer wieder auf. Eine Fragestellung die auch in der Literatur kontrovers besprochen wird: „Was ist afrikanisches Kino?“ Die Filmemacher haben vor allen Dingen den Wunsch, ein neues Kino zu schaffen. Nicht unbedingt ein modernes, aber eins, dass gelöst ist von dem Einfluss der ehemaligen Kolonialmächte. Sie wollen ihr eigenes Bild von und für Afrika kreieren. Ihr Wunsch ist es, dass ihre Filme nicht über „afrikanisches“ Kino definiert werden, sondern im internationalen Vergleich unter verschiedenen Genres als Filmemacher wahrgenommen zu werden und so in den Wettbewerb um Zuschauerzahlen einzusteigen. Dabei finden Sie Unterstützung durch die in Westafrika bereits erfolgreich eingerichteten Organisationen, die eine professionelle Grundlage für die Filmwirtschaft schaffen.

Bei allen Versuchen, sich inhaltlich und wirtschaftlich von den Einflüssen der Kolonialzeit zu lösen, kommen die wenigsten Filmemacher an einer finanziellen Unterstützung durch ihre ehemaligen Kolonial-

länder vorbei. Auf der einen Seite ist die Anzahl der afrikanischen Filme und Filmemacher enorm angestiegen, auf der anderen Seite gibt es kaum ein funktionierendes Vertriebssystem. Daher brauchen die afrikanischen Länder mehr denn je die Unterstützung der europäischen Länder und die Kooperation und Bereitschaft afrikanischer Autoritäten das Kino zu unterstützen.¹¹¹

Auch zum Thema Aus- und Weiterbildung im Filmgeschäft greifen die meisten afrikanischen Filmemacher noch auf das Know-how europäischer Filmschulen zurück. Der Grund dafür liegt darin, dass erst nach und nach Filmemacher ausgebildet werden, um einen Pool an kompetenten Leuten im eigenen Land aufzubauen, der wiederum sein Wissen an zukünftige Generationen weitergeben kann. Die westafrikanischen Länder begegnen dem bereits durch die Errichtung eigener Filmschulen.

Die Meinungsführer der afrikanischen Filmwirtschaft denken, dass sie neben einer funktionierenden Vertriebsstruktur und einem ausgebauten Bildungssystem auch eine wirkliche und eigene afrikanische Kritik brauchen. Zwei Fragestellungen drängen sich bei diesem Thema auf: Warum muss es eine wahre „afrikanische“ Kritik geben, wenn man doch eigentlich kein „afrikanisches“ Kino will? Sollte die Kritik an den Filmen nicht genauso international sein, wie die Messlatte der Qualität für die „afrikanischen“ Filme? Eine Begründung wird darin gesehen, dass nur durch eine Kritik, die den afrikanischen Filmemacher in seiner Intention versteht, ein fairer und wahrhaftiger internationaler Vergleich entstehen kann. Clément Tapsoba äußerte sich in seinem Text „de l’orientation de la critique du cinéma africain“, dass eine konstruktive kritische Annäherung an das afrikanische Kino erreicht werden kann, wenn unterschiedliche Punkte analysiert werden. Bilder müssen studiert und Symbole gedeutet, Erzählstrukturen können direkt von der Sprachtradition hergeleitet werden. Zeitgleich müssen die Kritiker lernen, dass sich die Entwicklung des afrikani-

¹¹¹ vgl. Gadjigo 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 69-81

schen Films, welche sich an der nationalen und internationalen Nachfrage orientiert, berücksichtigt werden müssen.¹¹²

Ich denke, dass die „afrikanische“ Kritik hier keine Sonderstellung einnehmen sollte. Filmkritiker sollten grundsätzlich über kulturelle Besonderheiten informiert sein, bevor sie ein Werk beurteilen. Sich mit den Hintergründen eines Filmemachers und seines Werkes zu beschäftigen, sollte für Kritiker international gelten.

Auf Grund der fortschreitenden technischen Entwicklung im digitalen Zeitalter und neuer Vertriebswege wäre es interessant, weiter wissenschaftlich zu untersuchen, inwieweit diese Auswirkungen auf die afrikanische Filmlandschaft zutreffen: und sie verändern.

¹¹² vgl. Tapsoba 1995, in: L’Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema 1995, 157-165

Literaturverzeichnis

Bücher

Diawara, Manthia/Indiana (Hrsg.): African Cinema. politics & culture. USA 1992, 35-50

Diawara, Manthia/Indiana (Hrsg.): African Cinema. politics & culture. USA 1992, 21-34

Sammelwerke

Adesanya, Afolabi: language and elitism/langue et élitisme. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 137-144

Akudinobi, Jude: Tradition versus Moderne. Scheingefechte. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): Afrikanisches Kino. arte Edition, Bad Honnef 1997, 187

Bakupa-Kanyinda, Balufu: de l'exception historique/an historical exception. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 24-33

Boughedir, Férid: Cinéma et libertés en afrique/cinema and freedom in africa. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 34-46

Cheriaa, Tahar: La FEPACI et nous/we and the FEPACI. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 253-268

Gadjigo, Samba: le cinéma africain dans le monde: étape ou état d'enfance?/the place of african cinema in the world. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 69-81

Hondo, Mohammed Abid: Les bicots nègres vos voisins. Prolog zum Film. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): Afrikanisches Kino. arte Edition, Bad Honnef 1997, 10-15

Kaboré, Gaston: Das Kino, die Politik, der Nord-Süd-Dialog. „Geteilte Verantwortlichkeiten“. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 56-57

- Kaboré**, Gaston: Des responsabilités partagées/shared responsibilities. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 247-252
- Kaboré**, Gaston: L'image de soi, un besoin vital/the ability to picture oneself: a vital need. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 21-23
- Kaboré**, Gaston: Avant-Propos/Foreword. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 15-18
- Kobe**, Werner: Drei Jahrzehnte afrikanisches Kino. Ein Handwerk, um das Leben zu verändern. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 48-50
- Korley**, Nii Laryea: Ghanas Medienlandschaft verändert sich: Der Video Boom. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 70-72
- Magombe**, P. Vincent: Schwarzafrikanische Kinematografien. in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des Internationalen Films. Sonderausgabe, Stuttgart 1996, 629
- Maldoror**, Sarah: Sambizanga. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): Afrikanisches Kino. arte Edition, Bad Honnef 1997, 205-213
- N'Gakane**, Lionel: developing film distribution and exhibition in region/développement régional de la distribution et de l'exploitation des films. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 290-296
- Ouedraogo**, Mahamoudou: cinéma et télévision quelles perspectives pour l'afrique?/cinema and television: what prospects for africa? in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 308-318
- Ouédraogo**, Idrissa: Wir und das Kino.... in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 14-17
- Piening**, Günter: Vom Kino kann keiner leben: Der Regisseur als Portier. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 58-60

- de Raatz**, Emil: strides in film production/les progrès de la production cinématographique. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 285-289
- Samba N'Diaye**, Félix: Prolog/Die Zeit der großen Brüder... in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): *Afrikanisches Kino*. arte Edition, Bad Honnef 1997, 8/38
- Samba N'Diaye**, Félix: Die Zeit der großen Brüder... in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): *Afrikanisches Kino*. arte Edition, Bad Honnef 1997, 33-39
- Sawadogo**, Filipe: ouagadougou, future mémoire du cinéma africain/ouagadougou: the intended memory of african cinema. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 319-324
- Sawadogo**, Filipe: la conséquence inéluctable d'un FESPACO annuel avant l'an 2001/an annual FESPACO before the year 2001. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 276-281
- Sembène**, Ousmane: Cinéma école du soir/Cinema as evening school. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 9-14
- Sèye**, Bouna Médoune: Antrag auf kinematographisches Visum. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): *Afrikanisches Kino*. arte Edition, Bad Honnef 1997, 238
- Shehu**, Brendan: cinema and culture in africa/cinéma et culture an afrique. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 97-104
- Sissoko**, Cheick Oumar/**Piening**, Günter: „Diese notwendigen und nützlichen Bilder...“. Interview mit Cheick Oumar Sissoko zu seinem Film „Guimba - Der Tyrann“. in: *Afrikanische Initiative Hannover* (Hrsg.): *Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film*, Hannover 1996, 18-19
- Tapsoba**, Clément: de l'orientation de la critique du cinéma africain/trends in the critical appreciation of the african cinema. in: *Présence Africaine* (Hrsg.): *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Dakar 1995, 157-165

- Tapsoba**, Clément: Von der Ausrichtung afrikanischer Filmkritik. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): Afrikanisches Kino. arte Edition, Bad Honnef 1997, 189-194
- Teno**, Jean-Marie: Freiheit – die Kraft, Nein zu sagen. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 8
- Ukadike**, N. Frank: African films: a retrospective and a vision for the future/films africains: rétrospective et vision d'avenir. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 47-68
- Ukadike**, N. Frank: Stimmen des Dokumentarfilms. Allah Tantou und Afrique, je te plumerai. in: Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter (Hrsg.): Afrikanisches Kino. arte Edition, Bad Honnef 1997, 161-174
- Woukoache**, François: Der afrikanische Film: neue Wege. Versuch einer Bestimmung der Moderne. in: Afrikanische Initiative Hannover (Hrsg.): Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film, Hannover 1996, 23-29
- Yaro**, Lams: bretelles d'accès aux autoroutes électroniques. in: Présence Africaine (Hrsg.): L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema, Dakar 1995, 303-307

Zeitschriften

- Ansah**, Kwaw: Le cinéma „a mijoté dans la casserole africaine“/cinema „brewed in the African pot“, in: Ecrans d'Afrique Nr.3/First Quarter 1993, 8-13
- Diarra**, Cheick Modibo: L'Edito de l'Invité d'Honneur/Honorary Guest. in: Le guide du festivalier 2009, 5
- Ecrans d'Afrique**: Flash: West: Burkina Faso: A New International Workshop on the Future of African Cinema, Second Quarter/Nr.4 1993, 5
- Garcia**, Jean-Pierre/**Brunet**, Michel: FESPACO: l'âme et l'outil du cinéma africain. in: Le Film Africain, Nr. 11/Februar 1993, 1
- Le Film Africain**: XIIIe FESPACO – La Fête du Cinema. Du 20 au 27 février 1993, Nr.11/Februar 1993, 2-3
- Maïga**, Cheick Kolla: Un centre de savoir et de mémoire/A centre of knowledge and memory, in: Ecrans d'Afrique Nr. 11/First Quarter 1995, 42-43

- Ouedraogo Garane**, Fatou: Cinéma et droit. Historique et expérience du Burkina Faso. in: Le Film Africain, Nr. 21/August 1995, 18-20
- Savado**, Philippe: The Golden Age of FESPACO. in: FESPACO 09 – Catalogue officiel 2009, 8
- Tapsoba**, Clément: FESPACO 95: après la fête, quel avenir pour le cinéma africain?/FESPACO 95: after the celebrations, what future for african cinema?, in: Ecrans d'Afrique Nr.11/First Quarter 1995, 36-42
- Tapsoba**, Clément: les défis nouveaux du FESPACO/new challenges for FESPACO, in: Ecrans d'Afrique Nr.3/First Quarter 1993, 46-51
- Tapsoba**, Clément: Année 2001: le FESPACO change/2001: changes in view for FESPACO, in: Ecrans d'Afrique Nr.3/First Quarter 1993, 22-25

Internet

- Allgöwer**, Kristina. Financial Times Deutschland (Hrsg.). Stolz wie Oscar. 23.2.2004, <http://www.ftd.de/lifestyle/entertainment/:weekend-stolz-wie-oscar/164981.html>, 8.2.2010
- KJK** (Kinder Jugendfilm Korrespondenz). Das Geschenk Gottes/Wend Kuuni. Ausgabe 25-1/1986, <http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=751>, 14.2.2010
- Africultures**, CIDC (Consortium Inter-Africain de Distribution Cinématographique), http://www.africultures.com/php/index.php?nav=structure&no=2087&texte_recherche=Consortium%20Inter-Africain%20de%20Distribution%20Cin%20matographique, 13.2.2010
- Africultures**, Ousmane Sembène, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3495&texte_recherche=Ousmane%20Semb%20ne, 12.2.2010
- Africultures**, Cinémathèque Africaine de Ouagadougou/Bibliothek Ouagadougou, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=structure&no=4736&texte_recherche=biblioth%20que%20ouaga, 14.2.2010
- Africultures**, Paulin S. Vieyra, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=11267&texte_recherche=Paulin%20Soumanou%20Vieyra, 12.2.2010
- Africultures**, Safi Faye, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3647&texte_recherche=safi%20faye, 14.2.2010

- Africultures**, Gaston Kaboré http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3333&texte_recherche=Gaston%20Kabor%E9, 12.2.2010
- Africultures**, Maurice Kaboré, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=15672&texte_recherche=Maurice%20Kabor%E9, 12.2.2010
- Africultures**, Manthia Diawara, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3360&texte_recherche=Manthia%20Diawara, 12.2.2010
- Africultures**, ISIS (Institut Supérieur de l'Image et du Son), http://www.africultures.com/php/index.php?nav=structure&no=4122&texte_recherche=Institut%20Africain%20d%27%27Etudes%20Cin%E9matographiques%20%E0%20Ouagadougou, 14.2.2010
- Africultures**, ISMA (Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel), http://www.africultures.com/php/index.php?nav=structure&no=5522&texte_recherche=Institut%20Africain%20d%27%27Etudes%20Cin%E9matographiques%20%E0%20Ouagadougou, 14.2.2010
- Auswärtiges Amt**, Benin Wirtschaftspolitik, Pro-Kopf-Einkommen Benin, Oktober 2009, <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/Benin/Wirtschaft.html>, 13.2.2010
- Auswärtiges Amt**, Burkina Faso, Pro-Kopf-Einkommen Burkina Faso, Dezember 2009, <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/01-Laender/BurkinaFaso.html>, 13.2.2010
- CNC** (centre national du cinéma et de l'image animée), le cnc → missions, 2006, <http://www.cnc.fr/Site/Template/T7.aspx?SELECTID=201&id=107&t=2>, 13.2.2010
- Barlet**, Olivier, Africultures, Editorial 61 Modern-day griots?/Griots, 24.12.2004, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5727&texte_recherche=griots, 13.2.2010

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Köln, 22. Februar 2010 _____